

Noora Talvikki Oertel

**„Am Puls der Zeit“
Künstlerische
Auseinandersetzungen mit / und
Verständnisse von Zeitlichkeit(en)
im Kontext HIV/Aids
thematisierender performativer
Kunst in Deutschland**

Berlin, 2021

DOI: 10.18452/22359

Impressum

BERLINER ABSCHLUSSARBEITEN DER EUROPÄISCHEN ETHNOLOGIE, BAND 6

Herausgegeben vom Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin

DOI: 10.18452/22359

„AM PULS DER ZEIT“. KÜNSTLERISCHE AUSEINANDERSETZUNGEN MIT / UND
VERSTÄNDNISSE VON ZEITLICHKEIT(EN) IM KONTEXT HIV / AIDS
THEMATISIERENDER PERFORMATIVER KUNST IN DEUTSCHLAND

Masterarbeit am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin

Betreut durch: Prof. Dr. Beate Binder & Prof. Dr. Martina Klausner

Redaktionelle Bearbeitung: Noora Oertel

Institut für Europäische Ethnologie

Mohrenstraße 40/41

10117 Berlin



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Deutschland zugänglich. Diese Lizenz erlaubt es, das Werk zu verbreiten, zu remixen, zu verbessern und darauf aufzubauen, allerdings nur nicht-kommerziell und solange der Urheber des Originals genannt wird und die auf diesem Werk basierenden neuen Werke unter denselben Bedingungen veröffentlicht werden. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/>

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1 Empirische Beobachtungen – Drei Felder	7
2. Methodische Reflektionen	13
2.1 Persönlicher Hintergrund und Zugang zum Feld	13
2.2 Zur Interviewführung und Kodierung des Materials	15
2.3 Die Rolle des affektiven Publikums in der teilnehmenden Beobachtung	16
3. Theoretische Betrachtungen	20
3.1 Kunst als Care – Care als künstlerische Methode	21
3.2 Zeitlichkeit(en): Eine phänomenologische Herangehensweise	23
3.3 Bürger*innen Sein und die Perspektive der Kunst	25
3.4 Zum Verhältnis von Kunst und Ästhetik	30
4. Zur Performativität von Zeitlichkeit(en)	33
4.1 Einblick in die Geschichte von Debatten zu HIV/Aids in Deutschland und in künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema	34
5. „It goes through you without control“ – Interpretationen einer Berliner Theatergruppe	39
5.1 Humor und die affektive Vermittlung von Wissen	40
5.2 Die positive Macht der Performance und die Handlungsfähigkeit des Publikums	42
5.3 Citizenship und künstlerische Auseinandersetzungen mit der Gegenwart	44
5.4 Zeitlichkeit(en) in Verbindung mit Genderkonstruktionen	45
6. „It hit me and it launched into my heart“ – Künstlerische Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit	47
6.1 Die Bedeutung von Trauer und deren Relationalität zu Ästhetik in Interpretationen zum <i>AIDS Quilt Songbook</i>	47
6.2 Emotionale und kollektive Zeitlichkeit(en)	50
7. Gesichter von Aids Gesichter von Aids – Ein Fest für Orlando	51
7.1 Das Verhältnis zwischen dem Tod verfallenen Leib und dauerhafter Schönheit	53
7.2 Handlungsfähigkeit und Wirkungen über den Tod hinaus	54
7.3 Erinnerung und Verständnisse von Kranksein und Bürger*innen Sein aus der Perspektive des Festes	56
8. Fluide Zeitlichkeit(en) und das Potential von Unordnung	58
8.1 Erkenntnisse aus den Feldern	58
9. Fazit: Am Puls der Zeit – Zeit Im/Puls	60
9.1 Gespräche mit Gaby Tupper	61
10. Literatur- und Quellenverzeichnis	64
11. Anlage	75
11.1 Informationen zu den Interviewpartner*innen und der Teilnehmenden Beobachtung	75

1. Einleitung

Der Saal füllt sich schnell. Das Rauschen von Jacken, fröhliche und ernste Stimmen des Redens und Lachens dringen in meine Ohren. Klappernde Schritte fallen in unterschiedlichen Rhythmen auf den Boden. Ich setze mich auf den gleichen Platz, auf dem ich auch vor der Pause gesessen hatte. Eine Organisatorin der Veranstaltung schließt die Tür zum Foyer. Das Licht geht aus.

*Vier Schauspieler*innen treten auf die Bühne, drei im Alter zwischen zwanzig und dreißig Jahren und die Dramaturgin, mit der ich Ende September ein Interview geführt hatte. Sie setzen sich auf die Stühle, die in Form eines Halbkreises aufgestellt sind. Das Gefühl von Aufregung schleicht sich in die Luft des Raums. Die lebhaften Geräusche verwandeln sich in abwartende Stille. Dann eröffnet die Dramaturgin das Stück. Sie spielt die Rolle einer aus England stammenden Psychologin und erzählt den anderen Schauspieler*innen und dem Publikum auf Deutsch über ihre Erfahrungen mit Diskriminierung, die sie in ihrer Kindheit wegen ihres Stotterns erlebt hatte. Eine andere Schauspielerin, die ein Mädchen aus Damaskus spielt, führt die Handlung weiter und berichtet über Schwierigkeiten und Probleme, die sie als Migrantin in Deutschland mit Ausgrenzung erfahren hat. Dabei greift sie die komplizierte deutsche Sprache, das kalte Wetter, sowie die deutsche Bürokratie auf. Während die jungen Erwachsenen über ihre Erfahrungen mit Stigmatisierung und Diskriminierung erzählen, erfahren wir, dass eines der Mädchen HIV hat, ein junger Mann Probleme mit Depression und ein anderer unter Alkoholproblemen leidet. „Wenn ihr übrigens Arabisch sprechen wollt, ist das kein Problem, aber jemand muss dann übersetzen“, sagt die Psychologin. Die anderen drei stimmen ihr nickend zu.*

Ein Mann aus dem Publikum erklärt sich dazu bereit, zu übersetzen. Er erzählt uns, dass er seit drei Jahren in Deutschland lebt und dass sich diejenigen, die kein Arabisch sprechen, zu ihm setzen können. Ich setze mich mit vier weiteren Menschen aus dem Publikum zu ihm in die erste Reihe und an den linken Rand. Danach wird die Handlung auf Arabisch weitergespielt. (TB1)¹

Mit diesem Auszug aus meinen Feldnotizen über die Eröffnung eines Theaterstücks zum Thema „HIV/Aids-Prävention mit und für Menschen mit Migrant*innen“² möchte auch ich meine Performanz, die sich mit unterschiedlichen Auseinandersetzungen und Verständnissen von Zeitlichkeit(en) im Kontext von HIV/Aids-thematisierender performativer Kunst in Deutschland auseinandersetzt, beginnen. Ich konzentriere mich dabei besonders auf die Zeitspanne vom Anfang der 1990er Jahre bis Ende des Jahres 2019.³

Meine Herangehensweise ist von der Überlegung geprägt, die Kunst als alternative, abstrakte Form von Care betrachtet. Dies bedeutet, dass ich untersuchen werde, wie Relationen zwischen künstlerischen Praktiken zu verschiedenen Bildern von Zeitlichkeit(en) stehen. Ich betrachte dabei künstlerische Praktiken als eine gewisse Form der Sorge, durch die versucht wird, für eine bessere, durch mehr Gleichberechtigung

¹ Ich habe die Beschreibung zu Tag, Ort und Situation der teilnehmenden Beobachtungen (TB) als Anhang zu meiner Arbeit hinzugefügt.

² Diese Bezeichnung wurde von der Theatergruppe selber verwendet.

³ Ich habe die Schreibform Zeitlichkeit(en) deswegen gewählt, weil ich damit auf die Gleichzeitigkeit einer im Moment gelebten, individuell erfahrener, situierter Zeitlichkeit und der damit parallel existierender anderer Zeitlichkeiten verweisen möchte.

geprägte Gegenwart und Zukunft anzutreten, indem sich die Kunst gleichzeitig kritisch mit der Vergangenheit und gesellschaftspolitischen Problemen der Gegenwart auseinandersetzt. Dabei stütze ich mich auf Berenice Fishers und Joan Trontos Gedanken zu Care als Aktivität, die die Ambition hat zu einer Welt beizutragen, in der unsere Körper, wir, unsere Umgebung und alles, was sich in diesem lebenserhaltenden Netz verstrickt, so gut leben kann wie es geht (vgl. Tronto, Fisher 1991, 40; s.a. Tronto 1993, 103; Puig de la Bellacasa 2011, 93). Dies bringt mich dazu Fragen zur Wissenskonstruktion sowie der Macht, die mit einer linearen Geschichtsschreibung verbunden ist, nachzugehen. Kann die performative Kunst queere und fluide Verständnisse von Zeitlichkeit(en) durch ihr affektives Potential schaffen und somit heteronormative und koloniale Ordnungskategorien und Klassifikationen aufbrechen?

Ich stütze mich bei der Frage nach einem queeren und fluiden Zeitverständnis unter anderem auf Jose Esteban Muñoz Verständnis von Queerness als Leidenschaft dafür, auf eine andere Art und Weise in der Welt und in der Zeit zu sein, die gleichzeitig normative Identitätszuschreibungen und damit verbundene Machtstrukturen kritisiert und dekonstruiert (vgl. Muñoz 2007, 353, 365; s.a. Ahmed 2006, 161). Er beschreibt zum Beispiel die queere Zukünftigkeit als gewisse Öffnung, oder einen Horizont.

„The politics of queer utopia are similarly not based on prescriptive ends but, instead, on the significance of a critical function that resonates like the temporal interruption of the gesture [...] Queer utopia is a modality of critique that speaks to quotidian gestures as laden with potentiality” (vgl. Muñoz ebd, 360).

Anhand des Gedankens der Fluidität frage ich mich in meiner Forschung, wie sich das Potential von Unordnung (vgl. Manalansan 2014), dem Irrationalen und Affektiven in den verschiedenen zeitlich-verorteten Kunstveranstaltungen, die sich durch ihre unterschiedlichen Kontexte und Motivationen alle verschieden mit der Thematik HIV/Aids auseinandersetzen, zeigt. In welcher Art und Weise werden in der Kunst durch das Abweichen von Identitätszuschreibungen und Repräsentationsprozessen (vgl. Stephenson, Papadopoulos 2006), die häufig mit dem Schaffen einer linearen Ordnung einhergehen, Beziehungen zwischen Kunst, Staat, dem Gesundheitssystem, HIV/Aids und Verständnissen von Kranksein und Bürger*innen Sein in den Veranstaltungen geschaffen? Ist es überhaupt möglich von Identitätszuschreibungen durch die Kunst abzuweichen? Wie steht dies in Verbindung zu dem Erkämpfen von Rechten für Menschen mit HIV/Aids oder Gruppen, die wegen HIV/Aids stigmatisiert und marginalisiert wurden/werden und dadurch strukturelle oder institutionelle Gewalt und Diskriminierung erfahren, oder erfahren haben?⁴

⁴ Ich verwende in dieser Arbeit unterschiedliche kategorisierende Begrifflichkeiten, wie in etwa Mann, Frau, Migrant*in und Patient*in. Deswegen erscheint es mir wichtig zu betonen, dass es bei diesen Begrifflichkeiten nicht um essentielle Identitäten, sondern vielmehr um (soziale) Konstruktionen geht. Ich hatte zu Beginn alle Begrifflichkeiten, die in gewisser Art und Weise auf Identitätszuschreibungen verweisen, mit einem Sternchen (z.B. Frau*) gekennzeichnet, weil ich damit die Fluidität und Offenheit dieser Begriffe betonen wollte. Da ich jedoch immer wieder auf neue Begrifflichkeiten stieß, die diese Kennzeichnung benötigt hätten, bemerkte ich bald, dass die Arbeit von Sternchen „überschüttet“ wurde. Letztendlich entschied ich mich dafür, die Sternchen wegzulassen, in der Hoffnung, dass diese, auch wenn sie nicht visuell dargestellt werden, trotzdem in den Interpretationen der Arbeit existieren.

Meine Absicht besteht nicht darin, ein universelles Verständnis von Kunst als Care zu schaffen. Weder interessiere ich mich dafür, das ontologische Wesen der Kunst zu untersuchen, geschweige denn, die einzelnen Kunstwerke zu bewerten und in eine Hierarchie zu bringen. Vielmehr geht es mir darum, Fragen zur potentiellen Wirkung unterschiedlicher Formen der performativen Kunst in der Gesellschaft durch Perspektiven auf und Auseinandersetzungen mit Zeitlichkeit(en), die die Praktiken der Kunst auf unterschiedliche Arten und Weisen aufgreifen und hervorbringen, nachzugehen.

Um dem Potential von Messiness sowie den künstlerischen Ausdrucksweisen gerecht zu werden, werde ich eine Struktur verwenden, in der ich keine klare Grenze zwischen Theorie und Empirie ziehe, sondern versuche, diese in Form eines Dialoges von den ersten Zeilen meiner Arbeit an bis zum Fazit in Relationen zu denken. Somit wird ein Teil meiner Analyse bereits in den „Theorieteil“ hineinfließen. Die Analyse, die sich in dem Prozess des Schreibens und Lesens Wort für Wort herstellt, wird zusätzlich in den Kapiteln fünf, sechs und sieben thematisch vertieft. Mit diesem Versuch möchte ich die Fluidität und Prozesshaftigkeit der Forschung konkretisieren sowie den Gedanken eines linearen Zeitverständnisses, das sich auch häufig in die Forschung einschreibt, dekonstruieren. Im Folgenden möchte ich die Struktur meiner Arbeit vorstellen.

Im Unterkapitel 1.1 stelle ich meine drei Forschungsfelder, eine aus Migrant*innen zusammengesetzte Theatergruppe, die HIV-Prävention in Berlin macht; den Berliner Opernverein sowie dessen Auseinandersetzung mit dem *Aids Quilt Songbook* und das Tanzevent *Ein Fest für Orlando* von 1994, vor. Danach werde ich im zweiten Kapitel einige Sätze zu den Forschungsmethoden, die ich für meine Arbeit verwendet habe, schreiben. Im Kapitel 3 gewähre ich einen Einblick in theoretische Ansätze, die ich mit Ausschnitten aus meiner empirischen Forschung in Beziehung setze. Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit historischen Debatten zu HIV/Aids in Deutschland, über die ich zusätzlich mit Beispielen aus meinen drei Feldern reflektiere. Dies führt mich dazu, Fragen zu Kunst als Care in Bezug auf die Ermöglichung alternativer Verständnisse von Zeitlichkeit(en) und Formen des Erinnerns sowie des Machens und Imaginierens gerechterer Zukünfte zu stellen. Die Kapitel fünf, sechs und sieben greifen dann jeweils bestimmte Themen auf. Im achten Kapitel stelle ich einige Erkenntnisse vor, die ich aus meiner Forschung herausgearbeitet habe und fasse noch einmal die wichtigsten Gedanken unter dem Titel *Fluide Zeitlichkeit(en)* und das Potential von Unordnung zusammen. Ich komme dabei auf unterschiedliche Ambivalenzen zu sprechen, welches einen Übergang zum Fazit meiner Arbeit bildet.

Gespräche mit Gaby Tupper

Nachdem ich fast schon den größten Teil meiner Analyse geschrieben hatte, ergab sich für mich noch die Gelegenheit, ein Interview mit der HIV-Aktivistin und Künstlerin Gaby Tupper zu führen, welches meine Arbeit am Ende des Prozesses auf bedeutende Weise beeinflusste. Bei Veranstaltungen und ihren Performances und Anmoderationen als politische Tunte setzt sich Gaby Tupper mit HIV auseinander, indem sie unter anderem ihr HIV-Positivsein auf der Bühne offenlegt. Sie tritt in meiner Arbeit auf Grund ihres eigenen Wunsches mit ihrem Künstlerinnennamen und eigenen Pseudonymen auf und führt als einzige HIV-positive Interviewte einen Dialog mit meinen drei Feldern und mir, indem ich

Zitate aus unserem Interview in Form von Kommentaren in den einzelnen Kapiteln hervorhebe. Ich werde diese Kommentare nicht separat analysieren, wie ich es mit meinem anderen Material tue, sondern ihre Stimme eher als zweite Erzählerin betrachten. Ich habe ihre Kommentare in gleicher Weise, wie ich es auch mit den Auszügen aus meinen Feldnotizen zu den künstlerischen Veranstaltungen getan habe, in Kursivschrift in meinen Text eingebunden. Somit unterscheiden sich diese auch in ihrer Form von den Zitaten meiner anderen Interviewpartner*innen.

Da Gaby Tupper selbst keinen konkreten Bezug zu meinen drei Feldern hat, versuche ich, durch ihre Erzählerinnenstimme mehr Reflexivität für meine Arbeit zu schaffen. Andererseits geht es mir auch darum, meine eigene Macht, die ich beim Schaffen einer Ordnung durch mein Schreiben ausübe, ein Stück weit zu dekonstruieren.

1.1 Empirische Beobachtungen – Drei Felder

Präventionstheatergruppe in Berlin

Aus den Zeilen, die meine Masterarbeit beginnen, kann man noch nicht explizit erkennen, dass es sich um ein Präventionstheaterstück zum Thema HIV handelt. In der Vorstellungsrunde der psychotherapeutischen Sitzung, die das Stück eröffnete, werden Themen wie in etwa Angst, Diskriminierung und Stigmatisierung durch mehrere Beispiele angesprochen.

Die Berliner Präventionstheatergruppe setzt sich hauptsächlich mit zeitgenössischen Fragen über den Zugang zum Gesundheitssystem und den damit verbundenen Ungleichheiten, Diskriminierung und Stigmatisierung kritisch auseinander. Indem sie diese Problematiken aufgreift, zielt die Gruppe auf eine Informationsvermittlung über HIV, die den Zugang zum Gesundheitssystem von Menschen mit Migrationshintergrund verbessern soll. Obwohl sich die Informationsvermittlung hauptsächlich an (arabischsprachige) Migrant*innen richtet, werden auch Institutionen, Dienstleistungspersonen- und Pflegepersonal sowie die ganze Gesellschaft aufgefordert, sich aktiv um den Kampf gegen Diskriminierung zu kümmern. In einer Veranstaltung zum Welt-Aids-Tag, den 1.12.2018, erzählt eine Frau, die sich an der Organisation des Events beteiligte, im Zusammenhang mit einer Publikumsdiskussion vor der Theateraufführung:

Die Vertreterin der Organisation greift ein Beispiel aus ihrem Verwandtenkreis auf, wo ein Mann Ende der 1980er Jahre seine Homosexualität aus Angst vor Diskriminierung und Scham vor seiner Frau und seinen drei Kindern verbarg. Die Vertreterin erzählt, wie auf einmal der Mann schwer krank wurde. Niemand wusste, was ihm fehlte. Am Ende führte die Angst des Mannes dazu, dass er an Aids starb. [...]

*Sie berichtet, dass auch heute noch vierzehn Prozent der deutschen Bevölkerung Angst hat, die gleiche Arztpraxis wie die HIV-Patient*innen zu benutzen, zweiundzwanzig Prozent sich weigern, die gleichen Sportgeräte im Fitnessstudio zu verwenden, vierundzwanzig Prozent nicht die gleiche Toilette benutzen möchten, dreißig Prozent kein gemeinsames Geschirr verwenden möchte und fünfundfünfzig Prozent Angst davor haben, eine*n HIV-Patient*in zu küssen. Darüber hinaus stellte die Studie, über die sie berichtet, heraus, dass jede*r fünfte HIV-Patient*in erzählte, dass ihr*ihm eine gesundheitliche Behandlung wegen der HIV-Infektion*

*verweigert wurde, wovon insbesondere Menschen mit Migrationshintergrund betroffen waren. [...]*⁵

Am Ende des Vortrags betont die Vertreterin der Organisation, dass jeder Mensch ein Recht auf Liebe, Zugehörigkeit und Freundschaft habe und fordert das Publikum dazu auf, sein Wissen zu teilen und aktiv gegen Stigmatisierung im Alltag anzutreten. (TB1)

In den Diskussionen, sowie in den kleineren Vorträgen, die im Zusammenhang der Theatervorführung veranstaltet werden, sollen Informationen zu HIV vermittelt werden, die auf einen gleichberechtigteren Zugang zum Gesundheitssystem zielen. Ich stellte in meiner Forschung heraus, dass dafür besonders das Brechen des Tabus HIV eine wichtige Voraussetzung ist. Im Theater wird dies unter anderem durch den Einsatz von Humor getan, wodurch Aufmerksamkeit und Beteiligung des Publikums, zum Beispiel durch gemeinsames Lachen, gefördert werden. Ein weiteres Beispiel, das in den Interviews mit den Schauspieler*innen der Gruppe vorkam, war die Wichtigkeit eines Happy Ends, das ich in meiner Arbeit als Vermeidung eines Otherings von HIV verstehe. Gleichzeitig geht es auch viel um Hoffnung. Die Informationsvermittlung durch Emotionen regte mich dazu an zu fragen, wie Theaterpraktiken versuchen, bestimmte Denkstrukturen zu beeinflussen und wie dies die Handlungsfähigkeit der Zuschauer*innen prägen soll. Im Unterkapitel 5.2 gehe ich dem durch die aus meiner Analyse herausgearbeitete Konzeptualisierung der „positiven Macht der Performance“ nach.

In Bezug auf den emotionalen und affektiven Charakter der Informationsvermittlung betrachte ich Emotionen, in Anlehnung an Sara Ahmed, als etwas Relationales. Sie existieren nicht nur einfach, sondern sie bewegen, machen und bewirken auch Sachen (vgl. Ahmed 2014, 4). Die Relationalität von Emotionen ist daran zu erklären, wie bestimmte Gefühle in Kontakt mit Objekten und Sachen kommen (vgl. ebd. 5, s.a. Descartes 1985, 350; Ahmed 2006, 2). Statt also Emotionen zu essentialisieren, sollte der Fokus darauf gerichtet werden, wie bestimmte Sachen und Objekte uns beeinflussen (vgl. Ahmed 2014, 6–10; Parkinson 1995, 8). Mit anderen Worten, sind Emotionen als gewisse soziale Praktiken zu verstehen, die von außen kommen und sich nach Innen bewegen (vgl. Ahmed 2014, 9; Lutz, Abu-Lughod 1990, 1–18; White 1993, 29–36; Rosaldo 1984, 138, 141; Kemper 1978, 1; Katz 1999, 2; Williams 2001, 7; Hochschild 1983; Collins 1990, 27).⁶ Das Soziale konstruiert sich wiederum teilweise aus einer bestimmten Art und Weise, Zeit und Raum zu messen (vgl. Ahmed 2006, 13).

Die Frage nach dem Befreien von Tabus durch eine Form der Informationsvermittlung, die auf Emotionalität beruht, aber auch auf Emotionalität abzielt und so einen gleichberechtigteren Zugang zum Gesundheitssystem schaffen soll, regte

⁵ Ich habe mir die Statistiken auch auf dem Internet Link zur Studie angeschaut. (siehe: Deutsche Aidshilfe, Umfrage zu Diskriminierungserfahrungen von Menschen mit HIV, https://www.aidshilfe.de/sites/default/files/documents/positive_stimmen_ergebnisse_Wolfsburg.pdf, abgerufen am 28.2.2020)

⁶ Ahmed bezieht sich an dieser Stelle auf Emile Durkheims Theorie zu Emotionen als soziale Form. Durkheim macht in seinem Text *The Rules of Sociological Method* (1966) auf den sozialen Ursprung von Emotionen aufmerksam, indem er das Beispiel einer sich steigernden Emotionalität in (Menschen) Massen verwendet. Er argumentiert, dass derartige „große“ Bewegungen von Gefühlen nicht im individuellen Bewusstsein entstehen (vgl. Durkheim 1966, 4; Ahmed 2014, 9).

mich dazu an, mich im Kapitel 5.3 auf Fragen zu künstlerischen Verständnissen über ein Bürger*innen Sein zu konzentrieren. Im Kapitel 5.4 vertiefe ich dieses Thema durch die Frage, wie Gender in Verbindung zu Bildern eines Bürger*innen Seins und von Zeitlichkeit(en) steht und wie in den verschiedenen Praktiken des Theaters Beziehungen zwischen Bürger*innen und dem Gesundheitssystem organisiert werden.

Mein Material zu diesem Feld umfasst zwei Interviews mit drei Schauspieler*innen der Präventionstheatergruppe, ein Interview mit den Amateur-Schauspieler*innen Jasina und Enis und ein Interview mit dem Theaterstudenten Raed. Darüber hinaus habe ich ein Interview mit der Dramaturgin der Theaterstücke Sarah und ein Interview mit der Organisatorin der kulturellen und künstlerischen Veranstaltungen Amirah geführt, dreimal auf Theater- und Kulturveranstaltungen der Gruppe teilnehmend beobachtet sowie mir die Selbstbeschreibung der Theatergruppe auf ihrer Internetseite angeschaut. Die Interviews habe ich pseudonymisiert. Meine Beobachtungen habe ich in Form eines Feldforschungstagebuchs festgehalten.

Der Berliner Opernverein und das *AIDS Quilt Songbook*

Während sich die Präventionstheatergruppe durch die Informationsvermittlung darauf konzentriert, eine positive Sicht auf HIV zu entwerfen, um dem Tabu HIV entgegenzuwirken und den Zugang zum Gesundheitssystem zu verbessern, hebt mein zweites Feld als Leitmotiv die Trauer hervor, die sich hauptsächlich an die Opfer der Epidemie in den achtziger und neunziger Jahren richtet. Der Berliner Opernverein bezieht sich dabei besonders auf den US-amerikanischen und europäischen Kontext und das stille Sterben von Menschen mit Aids in der Vergangenheit. Heute ergänzt der Verein das vom amerikanischen Baritonisten William Parker gegründete *AIDS Quilt-Songbook* mit Texten aus dem deutschsprachigen Raum.

Das *AIDS Quilt Songbook* hatte am 4.7.1992 im Rahmendes *NAMES Projekts AIDS Memorial Quilt* in der Alice Tully Hall des Lincoln Centers (New York) seine Uraufführung (vgl. Ward 1998, 353).⁷ Drei Jahre später gab es dann in Minnesota die Veröffentlichung des zweiten Teils der Kollektion, die den Namen *Heartbeats: New Songs for the AIDS Quilt Songbook from Minnesota* trägt (vgl. Ferril 2005, 8). In diesem Projekt wurde auch erstmalig das Thema Frauen und Aids in dem von Janika Vandervelde komponierten Stück *Positive Women: Susan* aufgegriffen (vgl. Seesholz 2009, 34). Neben den achtzehn Werken, die in der ursprünglichen Kollektion enthalten sind, gibt es noch zahlreiche einzelne Lieder, die in diesem Rahmen komponiert und geschrieben wurden. Bis zum Jahre 2009 waren von den insgesamt siebenundsechzig Werken achtzehn Stücke von Frauen komponiert. (vgl. ebd.)

Am 1.12.2008 wurde das *Chicago AIDS Quilt Songbook* im Zusammenhang mit seiner Premiere im Court Theater von Chicago, Illinois, herausgegeben. In der Performance *The Chicago AIDS Quilt Songbook: Benefit for Season of Concern* wurden im Stück *Believe*, von Karen Moone, unter anderem afrikanische Instrumente verwendet, mit denen die Aufmerksamkeit auf die Aids-Krise in Afrika gelenkt werden sollte (vgl. ebd.).

⁷ Die schriftliche Version, die aus achtzehn Werken verschiedener amerikanischer Komponist*innen und Dichter*innen besteht, wurde 1993 vom Boosey & Hawkes Verlag herausgegeben (vgl. Ferril 2009, 8).

Ein weiteres Stück, das gesellschaftspolitische Ungleichheiten auf einer globalen Ebene aufgreift, ist das von der Aktivistin und Komponistin Laura Kaminsky geschriebene Stück *Trouble Came: An African AIDS Diary*. Das Stück setzt sich teilweise aus Auszügen aus ihrem Tagebuch zu ihrem Aufenthalt in Ghana 1993 zusammen und wurde für eine*n Erzähler*in, Cello, Viola und Klavier komponiert (vgl. Ward 1998, 355).

Am 1.12.2018 gaben die Künstler*innen des Berliner Opernvereins zwei Konzerte, bei denen ich als Zuschauerin teilnehmend beobachtete. Diese Konzerte waren die ersten Konzerte, die von der Gruppe zu dem Thema veranstaltet wurden.⁸

Ich komme etwas gehetzt in der Ballery Gallery, die sich in der Nähe des Nollendorfplatzes befindet, an, weil ich direkt aus einer anderen Theaterveranstaltung, die in Westend stattfand, hierher geeilt bin. Ein intensiver Tag! Ich bin schon müde, jedoch noch relativ klar im Denken, weil der Stress meine Müdigkeit nicht in Apathie zu wenden erlaubt.

*Ich begrüße Cathy, die Sopranistin, mit der ich in zwei Wochen einen Interviewtermin ausgemacht habe, sowie die Organisator*innen des Events und gehe dann zur Theke, um mir ein Ticket zu kaufen. Dann lege ich meine Sachen auf einen Stuhl ab und gehe noch schnell auf die Toilette. Währenddessen beginnt das Konzert. Ich setze mich auf meinen Platz und höre mir das Stück „Walt Whitman“ an, das hier von einem Tenor vorgetragen wird. In der ersten Hälfte mache ich keine Notizen, weil ich mein Notizbuch, leider bedingt durch die vorherige Veranstaltung, ganz unten in meinem Rucksack habe liegen lassen und die Performanz durch mein Gewühl jetzt nicht stören möchte. Ich mache jedoch einige Anmerkungen auf das Programmheft.*

Die Auftritte passieren in der Mitte des Saals. Das Publikum ist in zwei Hälften um die Bühne herum verteilt. Die Atmosphäre in dem kleinen Raum ist intim und warm. Sensuelle Kunstwerke, die Homoerotik, lesbisches Begehren, Transidentitäten und unterschiedliche Formen von Liebe, Sexualität und Leidenschaft darstellen, gestalten den Raum.

*Die einzelnen Auftritte gehen fließend ineinander über. Der klassische Gesang wird von einem Pianisten, der auf einem schwarzen Flügel spielt, begleitet. Außerdem gibt es in fast allen Stücken auch klassischen Tanz. Das Vereinen von Musik und Tanz bringt somit unterschiedliche Formen von Bewegung hervor. Die Elemente verschmelzen und fließen zusammen: Schweiß, Gefühle, unterschiedliche Kunst- und Ausdrucksformen, Körpersprachen, das Publikum, die Artist*innen, der Raum, Gedanken, Material und Ideen gehen ineinander über, formen zusammen eine Welt. (TB2)*

Zwei Wochen nach der Performance am 1.12.2018, führte ich dann ein Interview mit Cathy, der Sopranistin der Gruppe. Das Interview habe ich pseudonymisiert. Neben dem Forschungsmaterial habe ich mir einige der Songtexte angeschaut.

Ich habe, nachdem ich meine Erfahrungen aus den Aufführungen und das Interview mit Cathy kodiert und analysiert hatte, gemerkt, wie bei diesem Feld die ästhetische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit aus der Gegenwart heraus einen besonders wichtigen Stellenwert in den Beschreibungen einnimmt. Hier wird die eigene Formensprache der Kunst aufgegriffen. Die Kunst bekommt somit als etwas Autonomes, die indirekte Verantwortung, sich mit gesellschaftlichen und politischen Ungleichheiten auseinanderzusetzen, indem sie zu einer anderen Welt beiträgt und das Non-Konzeptuelle,

⁸ Die ersten Aufführungen des Vereins, an denen ich ebenfalls teilnahm, fanden beim Event *HIV im Fokus* der Deutschen Aidshilfe am 1.9.2018 im Roten Rathaus Berlin statt.

Mimetische und Sensuelle aufgreift, was sonst durch die verbale Sprache nicht in gleicher Weise thematisiert werden kann (vgl. Adorno 1980, 193; O'Neill 1999, 29).

Cathy: [...] And in our working towards that, a lot of us kind of realized that, you know, that maybe one of the purposes of this group is not just to put on shows or to play or sing music, but maybe, what we wanted to be was really a group that pursues something bigger than just the music. That we produce art, that is in itself really good, really high quality art, that we love, but also something that says something. Art that means more than just the musical production, that is, that has some sort of social impact, has something to say (IV3, 3).⁹

Im Unterkapitel 6.1 gehe ich der Bedeutung von Trauer, die sich auf die Opfer von Aids der Vergangenheit richtet, in Reflektion mit Theodor Adornos Gedanken zu Kunst und Ästhetik und der Autonomie der Kunst sowie des musikalischen Materials nach. Dabei stelle ich mir die Frage, wie durch die Wirkung der Kunst auf das individuelle Körpersystem in der künstlerischen Erfahrung bestimmte Zeitlichkeit(en) geschaffen werden.¹⁰ Im Unterkapitel 6.2 versuche ich dann, diese Frage mit Gedanken zur affektiven, emotionalen und kollektiven Geschichts- und Zukunftsschreibung, die sich teilweise aus künstlerischen und ästhetischen Praktiken herausbildet, zu vertiefen.

Ein Fest für Orlando – 24 Stunden Tanz in der Nürnberger Tafelhalle

In meinem dritten Feld geht es um das Tanzevent *Ein Fest für Orlando*, das vierundzwanzig Stunden dauerte und zum Gedenken des an Aids verstorbenen kubanischen Tänzers Orlando Fornaris am 25. und 26.6.1994 in der Nürnberger Tafelhalle veranstaltet wurde.¹¹ An dem Tanzevent waren über dreißig unterschiedliche Tanzkompanien aus Japan, Israel, Holland und Deutschland und damit ca. einhundertfünfzig Tänzer*innen beteiligt (vgl. Neumann 1994, 33).

In Bezug auf die Erinnerung an die künstlerische Auseinandersetzung mit HIV/Aids in der Vergangenheit, werde ich der Bedeutung von Aids durch die Metapher des Gesichts, die an mehreren Stellen von meinen Interviewpartner*innen verwendet wurde, nachgehen. Was bedeutet es wenn sich „das Gesicht von Aids“ verändert, und wie stehen diese Veränderungen in Relationen zu Bildern von Zeitlichkeit(en)? Wie können diese Bilder, anstatt lediglich zu repräsentieren, vielmehr als fluid und ambivalent betrachtet werden?

Im Kapitel 7.1 komme ich auf die ästhetische Auseinandersetzung mit HIV/Aids zurück, indem ich mir die Frage stelle, wie einerseits künstlerische, aber auch wissenschaftliche Arbeit mit HIV und Aids umgehen kann, ohne die Stimme und die Handlungsfähigkeit von Menschen, die direkt von der Pandemie betroffen sind, zu vernachlässigen (vgl. Campbell, Gindt 2018, 8). Dabei werde ich im Kapitel 7.

⁹ Informationen zu den Orten und Zeiten sowie die Beschreibung der geführten Interviews befinden sich im Anhang der Arbeit.

¹⁰ Mit der künstlerischen Erfahrung verweise ich sowohl auf die Zuschauer*innenerfahrung, als auch auf die Erfahrung der Artist*innen.

¹¹ Die genaue Dauer ist jedoch schwer messbar, da meine Interviewpartner*innen einerseits auch von 28 Stunden sprachen, jedoch ihre eigentliche Arbeitszeit während des Festes eigentlich mindestens 48 Stunden umfasste. In den Texten zu dem Event wird aber offiziell von 24 Stunden berichtet.

Handlungsfähigkeit in Bezug auf die Verstorbenen, die sich durch ein fluides Zeitverständnis zeigt, aufgreifen.

Im folgenden Interviewausschnitt vom 16. Juni 2019 erinnern sich die drei Veranstalter*innen und Künstler*innen Jean Renshaw, Uwe Möller und Dirk Elwert an den Entstehungsprozess des Tanzevents:

Jean Renshaw: Wir haben, er [Orlando] hat damals bei Reinhart Hoffmann in Bochum getanzt und wir haben uns getroffen und dann plötzlich, ein Jahr später habe ich mit ihm versucht, Kontakt aufzunehmen und dann war er schon weg. Ja, ich glaube, das war der, dieser Schock, der hat mich einfach bewegt. Ich wollte was machen. Und dann habe ich Uwe gefragt, genau, oder? [Schaut Uwe Möller an] Egal, Uwe, Dirk. [...]

Uwe Möller: Ich weiß noch, der Titel stand ganz schnell fest: Orlando is Dead.

Jean Renshaw: Ja.

Dirk Elwert: Weil das war der Satz, den wir am Telefon gehört hatten, als du [Jean] nach Orlando gefragt hast, von einem Bekannten. Du hattest lange nichts mehr von ihm gehört und dann war: „Yes, but. Orlando is dead“. Und das wurde das Thema. [...] Und dann hab ich gesagt, nein das muss mehr sein, das muss ein Knaller sein, das muss ein Statement sein. Wir machen ein Fest! Wir müssen für Orlando ein Fest machen! [...] Und da haben sich, glaub ich, so die Themen gefunden. Einmal Aids, das Sterben, was ein bisschen wahrgenommen wurde, aber aus der schwulen Ecke kam. Weil diese Vorstellung, wer Aids hat, ist selber dran schuld. Es gab also wirklich ein stilles Sterben, wo jeder wusste, Leute sterben weg in der Tanzszene, also das aus Kompanien Leute auf einmal weg waren und zu der Zeit war das auch ein kulturpolitisches Thema, wo gesagt wurde, dass auch der Tanz stirbt gerade.

Jean Renshaw: Ja, genau.

Dirk Elwert: Es war also wirklich Thema in Nürnberg, dass diese Sparte abgeschafft wird. Da haben sich zwei Totgesagte zusammengetan und ein Fest des Lebens gefeiert, also das war der Impuls, was dann auch sehr viel Kraft und Energie in dem Projekt war und dann uns selbst überwältigt hat. Und so einer Kraft hätten wir uns auch gar nicht widersetzen können. Es stand halt da. (IV2, 2–3)

Im Unterkapitel 7.3 gehe ich in Bezug auf den Gedanken der Handlungsfähigkeit der Verstorbenen, der Begrifflichkeit des Festes, die in dem Interviewausschnitt von Elwert und Möller angesprochen wird, genauer nach. In Bezug auf die gesellschaftspolitische Situation vor der Einführung der Kombitherapie 1995/1996, die auch heute noch die Standardtherapie von HIV-Patient*innen ist, erscheint der Gedanke eines „Festes des Lebens“ als relativ radikal, da er sich gegen gesellschaftliche Ordnungskategorien und Normativität, durch die Menschen mit Aids Vulnerabilität und Tod zugeschrieben wurden, richtet.¹² Wie wird durch ein solches Erinnern die Vergangenheit konstruiert, und welche Auswirkung hat dies auf das Machen und Imaginieren von Zukunft? An dieser Stelle zeigt

¹² Die Einführung der hochaktiven antiretroviralen Therapie (Kombitherapie) ermöglichte, dass sich der Virus nicht mehr vermehren ließ, wenn die Medikamente von den HIV-Patient*innen gleichzeitig und regelmäßig eingenommen wurden. Dadurch wurde auch der Unterschied zwischen HIV und Aids transparenter gemacht. (siehe: Birkenapotheke, Geschichte von HIV, <https://www.birkenapotheke.de/gut-zu-wissen/hiv/geschichte-hiv>, abgerufen am 20.2.2020)

sich gleichzeitig die Handlungsfähigkeit der Opfer von Aids. Diese fließen kontinuierlich durch das Erinnern in die Gegenwart ein, indem sie sie gleichzeitig verändern.

Neben dem Interview zu dem Event habe ich ebenfalls die 45-minütige Choreographie *Orlando is Dead* von Jean Renshaw, die bei *Ein Fest für Orlando* am 26.6.1994 in der Tafelhalle Nürnberg aufgeführt wurde, verschriftlicht, kodiert und analysiert.¹³ Zusätzlich habe ich zu Zeitungsartikeln, Literatur und Dokumentationen zu dem Fest recherchiert und diese analysiert.

2. Methodische Reflektionen

Vor der Aufnahme meines Studiums der Anthropologie/Europäischen Ethnologie hatte ich mich bereits im Rahmen meiner im Dezember 2012 abgeschlossenen Ausbildung zur Tänzerin mit der Tanztheorie und performancetheoretischen Ansätzen auseinandergesetzt. Dabei bildete sich sowohl mein praktisches als auch akademisches Interesse aus der Kunst selber heraus. Da ich mich generell für gendertheoretische und machtkritische Herangehensweisen interessiere und mich mit Fragen zu Menschenrechten beschäftige, erschien mir das Thema performative Kunst und HIV als inspirierend.

2.1 Persönlicher Hintergrund und Zugang zum Feld

Meine konkrete Auswahl des Themas wurde vom Studienprojekt *Migration, Gender, Care*, das vom Sommersemester 2018 bis zum Wintersemester 2019 von Prof. Dr. Urmila Goel am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt Universität zu Berlin geleitet wurde, beeinflusst. Im Rahmen des Studienprojektes hatte ich die Gelegenheit, Einblicke in die EUROPACH-Forschung (*Disentangling European HIV/AIDS Policies. Activism, Citizenship and Health*) zu bekommen und diese in einem kleinen Rahmen zu unterstützen, indem ich für das Projekt unter anderem nach Kunstwerken/Künstler*innen recherchierte, die sich mit HIV/Aids in Europa auseinandersetzen bzw. auseinandergesetzt haben.¹⁴

Den Zugang zu meinen drei Feldern bekam ich durch meine Recherche und das Schneeballsystem (vgl. Dobeneck, Zinn-Thomas 2014, 90). Bevor sich Personen dazu bereitklärten, mit mir Interviews zu führen, musste ich mehrere Telefongespräche mit verschiedenen Organisator*innen, Künstler*innen und anderen Betroffenen führen sowie E-Mails schreiben. Von den Multiplikatoren, die sich beispielsweise aus Vereinsvorsitzenden und Manager*innen, sowie des Personals der Deutschen Aidshilfe zusammensetzen, bekam ich neben der Vermittlung von Kontakten auch wichtige Hinweise, um mit meinen Feldern bekannt zu werden (vgl. ebd., 89).¹⁵

¹³ Darüber hinaus habe ich aus dem Video eine zehnminütige Version herauseditiert. Meine editierte Version wurde in der Ausstellung *HIVstories. Living Politics*, die vom 13. September bis 11. November 2019 im Schwulen Museum Berlin sowie vom 31.1. bis 1.3.2020 in der Biennale Warszawa (Warschau), präsentiert wurde, vorgeführt.

¹⁴ Siehe: EUROPACH-Forschungsprojekt, <http://europach.phils.uj.edu.pl/>, abgerufen am 3.1.2020.

¹⁵ Die Theaterveranstaltungen der Präventionstheatergruppe wurden beispielsweise nicht öffentlich angekündigt. Vielmehr verhalf mir mein Kontakt zur deutschen Aidshilfe dazu, von ihnen und der Gruppe zu erfahren.

Da zum Beispiel die Künstler*innen zum Interview über *Ein Fest für Orlando* nicht in Berlin leben, war es für mich zu Beginn herausfordernd, einen gemeinsamen Termin für unser Interview zu finden: Die Zusage zum Treffen dauerte nach der Kontaktaufnahme ein halbes Jahr und verschob sich während dieser Zeit mehrere Male. Auch bei den Personen aus meinen anderen Feldern war das Finden eines gemeinsamen Termins nicht immer einfach, was unter anderem in ihrer beruflichen Eingebundenheit begründet war.

Ich führte die Interviews an Orten, die von meinen Interviewpartner*innen vorgeschlagen wurden. So fuhr ich beispielsweise nach Leipzig zum Interview mit den Organisator*innen von *Ein Fest für Orlando* und führte das Interviews mit Gaby Tupper direkt nach ihrer Performance. Ein ausführlicheres Nachgehen von Relationen zwischen Dingen, Zeichen, Symbolen, Spuren und Biographien entlang verschiedener Orte im Sinne einer Multi-Sited Ethnography (vgl. Marcus 1995; s.a. Welz 1998, 183–184) erschien mir jedoch wegen meiner begrenzten finanziellen Ressourcen und zeitlicher Barrieren schwierig (vgl. Dobeneck, Zinn-Thomas ebd., 93). Beispielsweise konnte ich keinen gemeinsamen Interviewtermin mit der Dramaturgin der Theaterstücke zum Thema HIV-Prävention finden, so dass wir uns gemeinsam dazu entschieden, das Interview per Skype zu führen. Am Ende meines Forschungsprozesses ergaben sich über das Schneeballsystem noch weitere Kontakte, die ich leider wegen des begrenzten Zeitr Rahmens nicht mehr in meine Arbeit einbinden konnte (vgl. ebd., 90).

Während meines Forschungsprozesses plante ich zusammen mit Heiner Schulze vom Schwulen Museum ein Begleitprogramm zur Ausstellung *HIVstories. Living Politics*, das einen partizipativen, interdisziplinären Workshop, die Vorpremiere ausgewählter Interviews aus dem *National AIDS Memorial Surviving Voices* -Projekt von Jörg Fockele aus San Fransico zum Thema Trans*Oral Histories und HIV sowie einen Theaterabend beinhaltete.¹⁶ Meine Beteiligung an der Organisation des Programms half mir einerseits dabei, analytische Distanz zu meiner Masterarbeit zu gewinnen, andererseits ergaben sich aus dem Prozess spannende Gespräche und Informationen, die ich wegen der begrenzten Zeichenanzahl gar nicht in meine Arbeit miteinbinden konnte. Trotzdem glaube ich, dass diese unterschiedlichen Erfahrungen einen wichtigen Einfluss darauf hatten, wie ich das Thema in meinem Schreiben umsetze.

Insgesamt habe ich für meine Forschung in fünf Veranstaltungen teilnehmend beobachtet. Die Beobachtungen habe ich handschriftlich in Form eines Feldforschungstagebuchs festgehalten und wenige Tage nach der Feldforschung auf meinem Rechner reingeschrieben.¹⁷ Einen Teil der Notizen hielt ich in der handschriftlichen Version in Form von Stichpunkten fest, aus denen ich dann ganze Sätze

¹⁶ Siehe: Schwules Museum Berlin, Ausstellung *Living Politics*, <https://www.schwulesmuseum.de/ausstellung/hivstories-living-politics/>, abgerufen am 5.11.2019; *AIDS Memorial, Surviving Voices* -Projekt, <https://aidsmemorial.org/programs/surviving-voices/>, abgerufen am 3.1.2020.

¹⁷ Die ursprünglichen Notizen sind teilweise in deutscher-, teilweise in englischer Sprache verfasst, je nachdem, welche Sprache in den Veranstaltungen verwendet wurde. Bei der Veranstaltung des Berliner Opernvereins wechselte ich an einer Stelle meiner Aufzeichnungen ins Finnische, meine Muttersprache, über, da ich so meine Gedanken und Eindrücke in diesem Moment schneller und genauer festhalten konnte. Bei der Übertragung meiner Notizen auf den Rechner übersetzte ich dann die englisch- und finnischsprachigen Teile ins Deutsche.

formte (vgl. Cohn 2014, 77). Neben dem Protokollieren meiner teilnehmenden Beobachtung, fertigte ich später kleine Memos an, in denen ich meine Eindrücke und Empfindungen vertiefte.

2.2 Zur Interviewführung und Kodierung des Materials

Ich habe insgesamt sieben ethnographische Interviews für meine Forschung geführt (vgl. Spradley 1979). Den Interviews lag ein Leitfaden zugrunde, der dem Verlauf der Gespräche folgte und meine Fragen entsprechend beeinflusste. Einige der Fragen habe ich spezifisch auf die einzelnen Veranstaltungen, an denen ich teilnahm, fokussiert, so dass sich die Fragen auch teilweise etwas voneinander unterscheiden. Alle Interviews, bis auf das mit den Organisator*innen von *Ein Fest für Orlando* sind pseudonymisiert. Dies bedeutet, dass ich personenbezogene Daten so verarbeitet habe, dass diese nicht mehr direkt einer spezifischen betroffenen Person zugeordnet werden können.¹⁸ Das Interview mit Gaby Tupper wurde von meiner Interviewpartnerin gemäß ihres eigenen Wunsches von ihr selber pseudonymisiert. Sie tritt in meiner Arbeit mit ihrem Künstlerinnennamen auf.

Beim Besprechen schwieriger Themen, wie zum Beispiel von Trauer und Diskriminierung, bemerkte ich, dass es mir an manchen Stellen schwer fiel ausreichend Distanz zu wahren. Mein starkes Einfühlen bewirkte, dass ich nicht immer so gut an schwierige Themen mit weiterem Nachfragen anknüpfen konnte, da ich das rationale Befragen in manchen Situationen als unpassend empfand. Andererseits hatte auch meine eigene Unsicherheit darüber, wie ich sensibel genug mit bestimmten Themen umgehen kann, ohne einerseits das Gespräch zu sehr in eine bestimmte Richtung zu lenken und andererseits Kategorien zu reproduzieren, einen Einfluss darauf, wie ich den Prozess der Interviewführung gestaltete. Mein Fokus auf Sensibilität hinderte mich an manchen Stellen daran, bestimmte Themen besser zu vertiefen. Der Vorteil dabei war jedoch, dass ich meinen Interviewpartner*innen viel Raum geben konnte, ihre eigenen Themen und Anliegen ins Gespräch einzubringen.

An einer Stelle wurde mir von meinen Interviewpartner*innen der Vorwurf der "Verwissenschaftlichung" von Kunst gemacht, als ich eine Frage zur Bedeutung und Wirkung von Kunst in der Gesellschaft stellte.

Dirk Elwert: Also ich würd, mein Ding, also ich würd mich immer davor weigern, dass Kunst jetzt eine neue Form von gesellschaftlicher Diskussion ist, also dass die Themen, die konzeptionell entstehen, jetzt verhandelt werden, sondern ich glaube, der gesunde Prozess ist genau der Andere und im Tanz hatte man das. Es war die erste Frage, grade weil es auch um Ästhetik geht, oder um Schönheit des Körpers, das war der erste Ort, wo Körperlichkeit, Zerbrechlichkeit, Disfunktion verhandelt wurde [...] Also das war der erste Bereich wo Transagenda Rollen aufgelöst wurden. [...] Ohne es zu hinterfragen auf einer intellektuellen Ebene, sondern auf einem gelebten körperlichen, wirklichen Dasein.

Jean Renshaw: So, das ist es.

¹⁸ Mehr zur Pseudonymisierung, siehe: EU-Datenschutz-Grundverordnung (EU-DSGVO), <https://www.datenschutzgrundverordnung.eu/grundverordnung/art-4-ds-gvo/>, abgerufen am 20.2.2020.

Dirk Elwert: [...] Und ich finde jetzt, macht mir ganz Angst, dass theoretische Diskussionen, auf einmal [...] einen so großen Eingriff in die Freiheit der Kunst [haben] [...] und deshalb fühl ich mich da irgendwie nicht wohl, wenn man so fragt, was ist, was müssen wir mit der Kunst erreichen? Sind wir verantwortlich für ein gutes Leben? Nein. Wir können nur Fragen stellen. (IV2, 22)

Da es mir hierbei ausschließlich darum ging, über die Rolle der Kunst in Bezug auf die Ermöglichung eines besseren Lebens zu diskutieren und ich keinesfalls Kunst bewerten wollte, wurde ich an dieser Stelle falsch verstanden. Aus diesem Missverständnis ergaben sich jedoch interessante Ansatzpunkte für die Bedeutung von Irrationalität und Messiness in Verbindung mit Freiheit und eigener Formensprache der Kunst.

Nachdem ich meine Interviews transkribiert¹⁹ und alle Feldnotizen elektronisch übertragen hatte, kodierte ich diese sowie die Videotranskription in zwei Phasen mit Hilfe von MAXQDA 12. Dabei führte ich zuerst ein offenes, induktives Kodieren durch, indem ich Kategorien aus dem Material herauslöste und machte danach ein deduktives Kodieren, um die Codes, die ich aus dem Material herausgearbeitet hatte, anhand theoretischer Herangehensweisen zu reflektieren (vgl. Sattler 2014, 480; Charmaz 2014, 113). Während des Kodierungsprozesses fertigte ich kleinere Memos an, in denen ich Ideen und Gedanken zu bestimmten Textstellen und Codes festhielt (vgl. Sattler ebd., 481). Daraus bildete sich meine Forschungsfrage.²⁰ Die Interviews habe ich auf einer externen Festplatte gespeichert. Für die Verwendung der Interviews habe ich eine informierte Einverständniserklärung von meinen Interviewpartner*innen eingeholt.

Ich habe meinen Interviewpartner*innen die Transkripte ihres eigenen Interviews zugeschickt und sie über die Themen, die in meiner Arbeit vorkommen, informiert. Da vier meiner Interviewpartner*innen kein Deutsch sprechen, habe ich ihnen ein englischsprachiges Abstract von meiner Arbeit zugeschickt. Meinen anderen Interviewpartner*innen habe ich neben den Abstract auch die Einleitung und das Inhaltsverzeichnis zugesendet.

2.3 Die Rolle des affektiven Publikums in der teilnehmenden Beobachtung

Gaby Tupper: *Ohne einfach irgendwie zusammenzubrechen, ohne anfangen zu heulen und das ist immer wieder vom Neuen eine Herausforderung und das hat natürlich auch immer etwas mit dem Künstlerischen zutun. Und das braucht immer wieder sehr viel Energie, aber andererseits sehr viel Energie bekomme ich natürlich auch wieder von dem Publikum zurück, ansonsten könnte kein Künstler der Welt, glaub ich, Kunst machen.* (IV1, 7)

¹⁹ Ich habe in den Zitaten, die in meiner Arbeit vorgestellt werden, nur kleine grammatikalische Fehler korrigiert. Ansonsten erscheinen diese aber in ihrer ursprünglichen Form, wie sie auch aufgezeichnet wurden.

²⁰ Vor dem Führen der Interviews hatte ich mir aufgrund meines Forschungsdesigns zum Studienprojekt *Migration, Gender, Care* theoretische und analytische, sowie methodische Vorüberlegungen gemacht und eine Forschungsfrage entwickelt. Meine ursprüngliche Forschungsfrage lautete: Wie werden gelebte Erfahrungen über HIV/Aids, Körperlichkeit, Gender und Sexualität durch die Sprache der performativen Kunst vermittelt, und wie kann dieser Prozess als eine abstrakte Form von Care betrachtet werden?

Da mein Fokus auf den künstlerischen Praktiken und deren Wirkung liegt und das Publikum diese Praktiken interpretiert und ihnen Bedeutungen schenkt, ist das Publikum selbst auch ein zentraler Analysegegenstand. Ich verstehe in diesem Kontext meine teilnehmende Beobachtung durch den Ansatz einer Anthropologie der Sinne (vgl. Pink 2009), welches bedeutet, dass ich meine gelebten sinnlichen Wahrnehmungen als Teil des affektiven Publikums (vgl. Campbell, Gindt 2018) reflektiere und so auf gelebte soziale Ordnungen, Interaktionen und Verhaltensweisen zu schauen versuche (vgl. Arantes 2014, 27–32; Stoller 1997). Diese Herangehensweise setzt voraus, dass ich mich in meiner Beteiligung vor Ort nach dem Feld richte (vgl. Allen 2010; Hirschauer 2001). Ich möchte durch eine Perspektive der Vernetzung aller Sinne sowohl die Perspektiven der Akteur*innen, die in die Forschung involviert sind, als auch die Art und Weise, wie ich selber meine Felder wahrnehme, mich in ihnen bewege und (zum Beispiel als Teil des Publikums) beeinflusse, so vielseitig wie möglich analysieren (vgl. Pink 2009, 1–2).

Die Reflektion möglichst vieler sinnlicher Wahrnehmungen war in meinem ersten Feld besonders wichtig, da ich mich bei der Interpretation aufgrund meiner sprachlichen Barrieren, bei den arabischsprachigen Theaterstücken nicht nur auf die Übersetzung stützen konnte. Stattdessen musste ich besonders genau auf das Kinästhetische, Visuelle sowie das andere Gehörte achten, um mir möglichst genaue Eindrücke von den jeweiligen Stimmungen zu verschaffen. Was ich an dieser Herangehensweise gut fand, war, dass ich durch diese gewählte Methode einem differenzierteren Verständnis von Sprache, in der das Verbale nicht so stark dominiert, näherkommen konnte.

Zum Verständnis von Erfahrung und viraler Dramaturgie

Niamh Stephenson und Dimitris Papadopoulos beschreiben mit dem Begriff *Outside Politics* die Notwendigkeit, klischeehafte Subjektpositionen abzulehnen und subjektivierende Repräsentationsprozesse (vgl. Foucault 2003) zu vermeiden (vgl. Stephenson, Papadopoulos 2006, 449). Staatliche Einflussnahme (Policing), die häufig zu Formen von Subjektivierung führt, wächst beispielsweise dadurch, dass Staatspolitik, Identitätspolitik und Mikropolitik Subjekte durch Repräsentationsprozesse prägen. Im Gegensatz dazu, nutzt *Outside Politics* alltägliche Sozialitäten, die über die Konstitution heutiger Subjektivitäten hinausgehen und durch die sogenannte kontinuierliche Erfahrung operieren. Dadurch können sie die Welt, in der wir leben, verändern und unbemerkt eine andere Welt schaffen, die die politische Verfassung der Post-liberalen Gesellschaft in Frage stellen kann. (vgl. ebd.) Die Autor*innen erklären ihre Überlegungen anhand des Beispiels zur Autonomie der Migration, indem sie dafür plädieren, sich von einer repräsentativen Sichtweise auf Migration loszulösen und stattdessen Migration als konstitutive Kraft der gegenwärtigen sozialen Transformation zu betrachten (vgl. ebd., 436; s.a. Karakayali, Tsianos 2005). So beschreiben die Autor*innen beispielsweise, wie ein „Unmerklich werden“ als Instrument dienen kann, dem Individualisierungs-, Quantifizierungs-, Polizei- und Repräsentationsdruck der gegenwärtigen Regime der Migrationskontrolle entgegenzuwirken (vgl. Papadopoulos, Stephenson, Tsianos 2007; Stephenson, Papadopoulos 2006, ebd.)

“Outside politics are the means through which migrants finally engage in processes of de-representation and disidentification in order, not simply to enter into the game of policing, but

to break the rules of representation and integration, transforming the game into a political dispute over their 'right to be'" (vgl. Stephenson, Papadopoulos 2006, 436–437; s.a. Papadopoulos, Tsianos 2007).

Die Kunst könnte in manchen Fällen gleicherweise als Akteurin betrachtet werden, die eine Welt, die sich jenseits von Klassifikationen und Repräsentationsprozessen befindet, durch ihre teilweise non-lineare Struktur schaffen kann. Stephenson und Papadopoulos gehen in ihrem Text der Frage nach, welche Rolle die kontinuierliche Erfahrung in politischen Veränderungen spielt und wie dies neue Welten schaffen kann. Sie stützen sich dabei auf Beispiele John Cassavete's Film *Opening Night* (1978) und W. G. Sebald's Roman *The Emigrants* (1997), die beide durch ihre Form und Struktur fluide, disperse und uneinheitliche Herangehensweisen auf das Erfahrungskonzept aufweisen. Gleichzeitig beziehen sie sich dabei auf die Wirkung der Belletristik und der Filmkunst auf die Gesellschaft und fragen, wie sich die Erfahrung im alltäglichen Leben materialisiert. (vgl. Stephenson, Papadopoulos 2006)

Neben dem Gedanken einer kontinuierlichen Erfahrung beeinflusste das Konzept der viralen Dramaturgie der Performance Wissenschaftler*innen Alyson Campbell und Dirk Gindt mein Verständnis von Erfahrung und dem, wie ich mich dadurch meinem Material annäherte.²¹ In ihrem herausgegebenen Buch *Viral Dramaturgies. HIV and AIDS in Performance in the Twenty-First Century* (2018) analysieren die Autor*innen künstlerische Formen des Aktivismus aus einer interdisziplinären Perspektive und bringen Beiträge aus Australien, Kanada, China, Papua Neu Guinea, Puerto Rico, Südafrika, Schweden, Tansania und England in ihre Studie ein, um unterschiedlichen Wechselwirkungen zwischen Kunst, HIV/Aids und Gesellschaft im 21. Jahrhundert nachzugehen.²² Den Autor*innen geht es besonders darum, Stereotypen, die mit HIV/Aids verbunden werden, zu brechen und gleichzeitig zum Beispiel die Stimme von Frauen, insbesondere Women of Colour, hervorzubringen (vgl. ebd. 5–6, 13–16).

Sie schreiben, in Anlehnung an die postkoloniale Schule Gayatri Chakravorty Spivaks (1988) sowie das Buch *Tentative Transgressions Homosexuality, AIDS, and the Theater in Brazil* von Severino J. Albuquerque, dass das Theater ein Ort/Kontext ist, in dem Akteur*innen, die in der Gesellschaft nur geringe Möglichkeiten zum Sprechen haben, bzw. nicht gehört werden, ihre Stimmen zum Vorschein bringen können (vgl. ebd., 16; s.a. Fişek 2018, 5, 10, 14). In ihrer Forschung arbeiten Campbell und Gindt aus der Affektivität, die in der Erfahrung zu einer Performance geschaffen wird, die Heterogenität von Kunstwerken heraus, welches sie unter dem Konzept der viralen Dramaturgie thematisieren (vgl. Campbell, Gindt ebd., 7). Sie beschreiben, wie die dramaturgische Performance einem

21 Mit dem Konzept der viralen Dramaturgie verweisen die Autor*innen auf die Studien von Tim Dean zur Bareback Culture, welche Dean als gewisse materielle und metaphorische "virale Blutsverwandtschaft" versteht. Diese neue und experimentelle Form der (schwulen) Verwandtschaft erlaubt es Fremde zu Verwandten zu machen (vgl. Dean 2009, 91; Campbell, Gindt 2018, 8).

22 Dabei stellen sie einige Herausforderungen vor, die zum Beispiel die Wechselwirkung zwischen performativer Kunst und finanziellen Interessen der pharmazeutischen Industrie, den ungleichen Zugang zur Versorgung und Verhütungstechniken des globalen Nordens und -Südens, sowie auch die Problematik, die die Unterteilung von dominanten Narrativen, in denen HIV/AIDS häufig mit weißen, homosexuellen, urbanen Cis-Männern verbunden wird, und marginalisierten Narrativen in Bezug auf HIV/Aids betreffen. (vgl. Campbell, Gindt ebd., 5–6)

Virus gleicht, der das individuelle Körpersystem z.B. durch kinästhetische Empathie, die zwischen der Interaktion des Publikums und den Zuschauer*innen in der Performance entsteht, beeinflusst.²³ Dies lässt sich zum Beispiel an den Veränderungen des Pulsschlags oder in der Körpertemperatur während der Zuschauer*innenerfahrung fühlen. (vgl. ebd., 9; s.a. Maussumi 2002, States 1985, 2007; Gilbert 2004).

Nach ihrer Auffassung tragen die Wahrnehmer*innen/Beteiligten (das Publikum, die Darsteller*innen) sowohl die Erfahrung der Performance, als auch der affektiven Community, dessen Teil sie im Wahrnehmungsprozess geworden sind, in sich (vgl. Campbell, Gindt 2018, 10). In diesem relationalen Prozess werden sowohl Menschen, Kunstwerke, Technologien, Texte und aufgenommene Diskussionen als auch HIV/Aids als Akteur*innen betrachtet, die zur Formung eines mobilen, fluiden Netzwerkes beitragen.

Affektivität im Feld

*Sie befürchtet, dass ihre Familie sie von zu Hause vertreiben wird, wenn sie ihr über ihre HIV-Infektion erzählt. Die Frau berichtet, dass sie nicht mit ihren Eltern ohne Streit diskutieren kann. An dieser Stelle lacht das Publikum laut. Das, was danach folgt wird emotional und kräftig dargestellt. Es wird geschrien, geweint und gelacht. Die Schauspieler*innen bewegen sich viel auf der Bühne, und das Tempo des Sprechens ist schnell. Ich spüre, wie sich auch mein Körper anspannt und etwas verkrampft. Obwohl ich die Sprache nicht verstehen kann, lebe ich durch den kinästhetischen Austausch die starken Gefühle mit. Am Ende der Szene applaudiert das Publikum begeistert. Es folgt eine Aufklärung über HIV, in der betont wird, dass das Mädchen nicht alleine ist, und wenn ihre Mitmenschen sie nicht so akzeptieren wie sie ist, sie ihre Freundschaft nicht verdient haben. [...] Das Publikum applaudiert, es gibt Schreie. Manche trommeln mit den Füßen. (TB1)*

Bestimmte Emotionen, die durch die Praktiken des Schauspielens in der Theaterszene zum Thema Präventionstheater, dargestellt werden, haben in diesem Ausschnitt aus meinen Feldnotizen eine besondere Wirkung auf das Publikum. Dies kann man unter anderem am Klatschen, Schreien, Trommeln mit den Füßen, oder der Aufregung, die sich zum Beispiel in meiner eigenen Erfahrung in Form der Anspannung und Verkrampfung des Körpers zeigt, erkennen. In dem Stück werden bestimmte Werte vermittelt, wie in etwa Empathie, Gemeinschaftlichkeit und Unterstützung, die wiederum die Absicht haben, die alltäglichen Leben der Zuschauer*innen durch das Vermitteln von Emotionen zu beeinflussen. Dies ging auch aus dem Gespräch hervor, in welchem Jasina und Enis über die Wirkung einer Performance berichten.

Enis: [...] I mean, I know one person who had an HIV-test afterwards, after this theatre play. I know one person who went to the HIV centre and did the test. And he also liked the play. So it is somehow with those topics that are taboos, good to put those topics on the table and to let the people deal with them. They know how to deal with this somehow. But first we have to mention it in front of everybody.

²³ Die amerikanische Tanz Theoretikerin Susan Leigh-Foster schreibt zum Begriff der Kinästhetik, dass es sich dabei sowohl um ein „feeling of moving which the person experiences in the body in the act of moving“ als auch die Gefühle, die eine Person hat, während sie einer anderen Person bei der Bewegung zuschaut, oder sich gar vorstellt, sich selber zu bewegen, handelt (vgl. Leigh-Foster 1982, 13).

Jasina: And I think that, I also talk now from my personal experience... I come from a country where we don't have health insurance and so many health services in society, let's say. So it's really different. So I think that many people are afraid, well not afraid, but they are not sure about how the German doctors deal with the disease. So, in this way: "Should I go? Is my medical history also related to my "Versicherung", to my insurance? Do I have to give my name?" [...] (IV7, 9)

Wenn ich die Aussagen von Jasina und Enis mit dem Konzept der viralen Dramaturgie verknüpfe, bemerke ich, dass die gelebten Erfahrungen von Gefühlen, die im Moment der Performance entstehen, es erlauben, dass sich der Moment verschiebt und sich viral über die Grenzen des Performanceraums hinaus ausweitet. Dies geschieht dann, wenn sich die Performance später in Gesprächen, Texten und anderen Medien weitergibt und sich darüber hinaus auf die Leben der Menschen zum Beispiel durch das Schaffen einer Affektivität und dem Gefühl von Akzeptanz und Zugehörigkeit auswirkt (vgl. Campbell, Gindt 2018, 10, 28). Die Erfahrung wandert in der Zeit und materialisiert sich auch in meiner Praxis des Lesens und Schreibens. Die gemachte Erfahrung ist aber nicht meine eigene Erfahrung; ich kann sie nicht besitzen (vgl. Chakkalakal 2012, 49). Vielmehr handelt es sich bei der Erfahrung um einen Raum für Interaktion und Situationen, den die Erfahrung kultiviert. Sie bewegt sich durch Individuen, anstatt zu ihnen zu gehören (vgl. Stephenson, Papadopoulos 2006, 441; s.a. Niewöhner et al. 2016, 75; Scott 1991, 779–780, 782; de Lauretis 1984, 159).

3. Theoretische Betrachtungen

Ich habe die Diskussionen zwischen unterschiedlichen theoretischen Herangehensweisen thematisch auf meine drei Felder aufgeteilt, die dann in Form von Kommentaren von Gaby Tupper aus der Perspektive HIV-positiven künstlerischen Aktivismus vertieft werden. Ein Grund für die Aufteilung war, dass sich aus der Kodierung des Materials aus den drei Feldern verschiedene Schwerpunkte herauskristallisiert hatten. Trotz der Aufteilung, möchte ich betonen, dass die jeweiligen Debatten in jeder dieser künstlerischen Diskussion mehr oder weniger mitschwingen. So lassen sich also die in meiner Arbeit aufgegriffenen Perspektiven auf Zeitlichkeit(en) nicht problemlos kategorisch einordnen. Ich verbinde die einzelnen theoretischen Diskussionen und mein empirisches Material mit Gedanken zu Kunst und Care sowie mit einem Phänomenologischen Ansatz zu Zeitlichkeit(en), die ich in den ersten beiden Unterkapiteln vorstellen werde.

3.1 Kunst als Care – Care als künstlerische Methode

Gaby Tupper: [...] *und das kann Kunst: in Geschichten erzählen und kann grade zum Thema HIV und Aids Geschichten erzählen: Wie war's, wie haben Menschen gelebt, wie ist es aktuell, oder wie würden wir es uns wünschen? Wie würden wir uns einen Umgang mit HIV und Aids wünschen? Und für mich ist das Beispiel nicht vorrangig, wir würden uns wünschen, dass HIV und Aids heilbar ist, natürlich wär das toll. Aber das ist für mich nicht vorrangig, für mich ist*

vorrangig, dass ich würde mir wünschen dass Menschen, dass HI-Virus etwas, das heißt ein Stück weit selbstverständlich is, was in der Gesellschaft ist, womit man umgehen muss, womit wir lernen können zu leben und wovor wir die Angst verlieren können. Weil nur wenn wir dem Ganzen irgendwie zusprechen uns Angst zu machen, dann kriegt das eine Macht, die wir verlieren. In dem Moment, wo uns das keine Angst mehr macht, da haben wir wieder das Zepter in der Hand und sind handlungsfähig. (IV1, 13)

Um der Verbindung zwischen Kunst und Zeitlichkeit im Kontext von HIV/Aids, wo es auch immer um das Erkämpfen von Rechten geht, nachzugehen, konzeptualisiere ich in meiner Arbeit Kunst als abstrakte und alternative Form von Care. Dabei stütze ich mich mit meinem Care-Begriff insbesondere auf Maria Puig de la Bellacasa, die zum Beispiel in ihrem Buch *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds* (2017) ein erweitertes Verständnis von Care aufgreift, das besonders die affektive und ethisch- politische Seite von Care betont und die Relation zwischen Care und Wissenspolitiken hervorhebt. So strebt sie danach, die sogenannte Objektivität der Wissensproduktion zu dekonstruieren, wobei sie sich unter anderem auf Donna Haraway (1988) und ihre Theorie zum situierten Wissen bezieht (vgl. Puig de la Bellacasa 2011, 99).

Puig de la Bellacasa plädiert dabei in Anlehnung an Bruno Latours Gedanken „turning matters of fact into matters of concern“ (vgl. Latour 2004, 2005), sowie unter dem Einfluss Haraways für ein „turning matters of fact [and concern] into matters of care“ (vgl. Puig de la Bellacasa 2017, 18) und beschreibt in kritischer Auseinandersetzung mit Latour, wie Care schon als Wort und Verb (to care) ein aktives Machen (doing) beinhaltet, was dem Wort Concern fehlt.

“This is because understanding caring as something we do materializes it as ethically and politically charged practice, and one that has been at the forefront of feminist concern with devalued agencies and exclusions. In this vision care joins together an affective state, a material vital doing, and an ethio-political obligation” (vgl. ebd., 42).

Nach Auffassung Joan Trontos und Berenice Fishers umfasst Care jede Tätigkeit, die versucht, unsere Welt „zu verbessern“, so dass wir in ihr so gut leben können, wie es geht (vgl. Tronto, Fisher 1991, 40). Dabei geht es unter anderem auch um das Interagieren von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen (vgl. Tronto 1993, 103; Puig de la Bellacasa 2017, 13). Tronto und Fisher definieren in dem von ihnen herausgearbeiteten Care-Begriff die vier Phasen von Care: Caring About, Taking Care, Care Giving und Care Receiving (vgl. Tronto, Fisher ebd. 40–45). Die letzte Phase, Care Receiving zeigt zum Beispiel auf, ob die Bedürfnisse von Care und die geleistete Care-Arbeit sich gegenseitig treffen (vgl. Tronto ebd., 44–45).

Neben der Voraussetzung des aktiven Handelns, wodurch versucht wird, Veränderungen in der Welt zu schaffen, geht es hier bei Care um etwas, das über die eigenen, individuellen, subjektiven Interessen hinausgeht (vgl. Tronto, Fisher 1991, 40; Tronto 1993, 102–104). In der Kunst erscheint mir dieser Gedanke ambivalent, da die Grenzen zwischen dem eigenem Bedarf des Machens der Kunst und dem Antreten und des Erkämpfens von Rechten eher fluide sind und häufig gleichzeitig existieren. Der Schauspielstudent, Raed, aus der Präventionstheatergruppe, beschreibt zum Beispiel seine eigene Beziehung zum Schauspielen als etwas Spirituelles, wovon er sich nicht lösen kann.

Raed: So the relationship between me and theatre, or between me and acting, is not just something that I like to do. It's something spiritual, it's something so powerful that I cannot go away from it. I love it so much and I hope that I can do these things until the end of my life. (IV6, 11)

Um der Frage von Kunst als Care nachzugehen, erweist sich gerade deswegen Kunst als ein Medium, das auch "messy" und ambivalent ist, als interessant. Nach Auffassung Trontos kann das Schaffen von Kunst nicht ausschließlich als Care betrachtet werden, da Care im Falle von Kunst nicht direkt und in ihrer aktiven Handlung an jemanden/etwas (Menschen, Tiere, Objekte usw.) gerichtet ist (vgl. Tronto 1993, 104). Sie argumentiert aber, dass sogenannte „mixed cases“ (wie in etwa die Tanztherapie) eine Ausnahme sind, da sich in ihnen die Kunst und die Aktivität von Care verbinden lassen und so ein Care Giving passiert (vgl. ebd.). Bei dieser Definition von Care stellt sich die Frage nach dem Maßstab, mit dem das Erhalten von Care und Aktivität, die nach „Veränderungen in der Welt“ strebt, gemessen wird. Wenn Kunst als Sprache betrachtet wird, die es ermöglicht, Emotionen weiterzugeben und Handlungsfähigkeit zu prägen, könnte man Trontos Definition von Care auch auf die Kunst übertragen.

Für die ersten zwei Phasen von Care (Caring About und Taking Care) verwendet Tronto die Bezeichnung "duties of the powerful" (vgl. ebd. 114). Die Macht, sich um/für etwas, das auch genügend finanzielle Ressourcen benötigt, zu sorgen, wird häufig mit der Öffentlichkeit und dem männlichen* Geschlecht assoziiert, während die letzten beiden Phasen (Care Giving und Care Receiving), eher mit Weiblichkeit* in Beziehung gesetzt werden und dadurch der Gefahr unterlaufen, Zuschreibungen von Vulnerabilität und Machtlosigkeit zu reproduzieren, die mit gesellschaftlichen Ungleichheiten und Repräsentationsprozessen bzw. -hierarchien zusammenhängen. Das führt dazu, dass im Rahmen von Diskursen über ein Sorgen um/für etwas, sowie des Care-Gebens und -Nehmens rassistische und sexistische Sprechweisen verwendet werden, die zum Beispiel Klassifikationen, wie in etwa: „Männer kümmern sich um ihre Frauen und Kinder durch ihre Arbeit“, oder „white people take care of the black people“, reproduzieren (vgl. ebd., 114–115).

Wenn über die Bedeutungen von Care diskutiert wird, muss also berücksichtigt werden, dass Care nicht immer ausschließlich etwas Positives ist (vgl. Puig de la Bellacasa 2017, 7–8). Die öffentliche Sphäre und ein politisches „Caring About“ sind auch heute noch von weißen (heterosexuellen) Männern* überrepräsentiert, welches man an der geringen Anzahl von Frauen, non-binären Personen und People of Colour in der Politik erkennen kann. Gleichzeitig besteht aber auch die Gefahr, Erfahrungen von Frauen und marginalisierten Communities in Bezug auf Diskussionen zu Care zu essentialisieren und dadurch Identitätszuschreibungen zu reproduzieren (vgl. Hoagland 1991). Wie aber zeigt sich die Bedeutung des Sorgens für eine bessere Gegenwart und Zukunft in künstlerischen Praktiken zum Thema HIV/Aids? Ist es dadurch möglich, solche Klassifikationen und Zuordnungen von privater und öffentlicher Sphäre mit bestimmten Gruppen zu brechen? Um dieser Frage genauer nachzugehen, werde ich zunächst meinen phänomenologischen Ansatz auf das Thema Zeitlichkeit(en) vorstellen. Ich eröffne diesen Teil mit einer Textstelle aus der meiner Videotranskription (VT) der Choreografie *Orlando is Dead*.

3.2 Zeitlichkeit(en), eine phänomenologische Herangehensweise

Während des Solos [von Orlando] geht die Frau in Schritten, die so ausgeführt werden als würde sie sich auf Glatteis bewegen, mit einem Wasserglas, das ihr aber aus den Händen fällt, zu ihm hin. Sie hebt immer wieder ein neues Glas auf, aber jedes Mal gleitet dieses erneut aus ihren Händen. Beim Tragen der Gläser wird ihre Körperhaltung immer gebeugter. Das Tempo und Volumen der Musik verstärken sich. Alles eskaliert und dann ein weiterer Blitz: Orlando fällt schlaff zu Boden, die Musik geht aus, das grelle Licht verwandelt sich in eine warme Finsternis, ein leicht dunkles Orange. [...] Sie hat nun endlich ein volles Glas gefunden, welches ihr nicht aus den Händen rutscht. Unter der Begleitung von sanfter Violin- und Harfenmusik, kniet sie sich neben ihn hin, hebt seine Hand auf ihre Wange. Auch die Hand gleitet wie Wasser von ihrem Gesicht auf den Boden. Die Frau wiederholt dies einige Male und hebt dann den schlaffen Körper Orlandos auf ihren Schoß. Dann streichelt sie seine Wange und führt das Wasserglas zu seinem Mund. [...] Sie lässt auch den Rest des Wassers zu Boden fallen und drückt ihren Sohn fest an sich.

Ich sehe mir das Video in der Amerikanistik Gedenkbibliothek am Halleschen Tor an. Ich fühle mich beim Anschauen dieser Szene gerührt und bin nahe am Weinen. Bald bemerke ich, dass sich meine Empfindungen auch nach außen bewegen: Ein älterer Mann, der ein paar Tische von mir entfernt sitzt, wirft mir einen Blick zu, der verwundert und mitleidig zugleich ist. Ich versuche, mich zusammenzureißen. Die Choreografie endet, indem ein Mann mit einem Staubsauger auf die Bühne kommt und das Wasser wegsaugt. Der Vorhang geht zu. (Orlando is Dead, VT)

Der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty beschreibt Zeit als dreiseitige Konstruktion, wo ein bestimmter Moment in dem Augenblick zu Realität wird, in dem über ihn erzählt wird (vgl. Merleau-Ponty 2014, 249). Mit anderen Worten, Vergangenheit und Zukunft werden aus Praktiken des Erzählens und Handelns der Gegenwart gemacht. In seinem Werk *Phenomenology of Perception* (2014) schreibt er über die Verbindung des Körpers sowie des Gedankens der leiblichen Bewegung zur Welt und Zeitlichkeit. Nach seiner Auffassung liegt das menschliche Verständnis nicht ausschließlich in der Fähigkeit des Denkens, sondern in der verkörperten Fähigkeit des Denkens (vgl. Noland 2009, 55). Besonders bei der Analyse performativer Kunst, wo der Körper als Werkzeug von Wissensvermittlung, emotionalen und intellektuellen Anregungen dient, halte ich es für wichtig, die Bedeutung der leiblichen Bewegung und körperlicher Erfahrung in Relation zu unterschiedlichen Verständnissen von Zeitlichkeit(en) zu diskutieren. Die Analyse körperlicher Erfahrung in Verbindung zu Wissenskonstruktionen hat auch in vielen feministischen Diskussionen einen wichtigen Stellenwert gehabt.

“Like poems which are sites of literary production where language too is an actor independent of intensions and authors, bodies as objects of knowledge are material-semiotic generative nodes” (vgl. Haraway 1988, 595).

Donna Haraway's Vergleich von Körpern mit Gedichten, als handlungsfähige Bedeutungskonstellationen und Teil eines größeren materiell-semiotischen Geflechtes, lässt den Körper als Subjekt und Objekt verstehen. So verankern sich beispielsweise auch

das Wissen und die Zeitlichkeit, die in dem Videoausschnitt der Choreographie (siehe S. 26) produziert werden in meinem Körper und setzen sich in leibliche Erfahrung um.²⁴

Die Relationalität zwischen Objekt und Subjekt, menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen, Körpern und Räumen, leiblichen Körpern und technischen Akteur*innen, die auch konkret in der Analyse der Wirkung von Kunst relevant ist, wirft Fragen zu Grenzen zwischen verschiedenen Elementen auf. Wie könnte man diesen Gedanken auf das Erfahren einer Performance übertragen?²⁵ Wo liegt die Grenze zwischen meinem und deinem Körper und der Umgebung? Wie ist die Diversität von Erfahrung(en) in der Zeit messbar? Nach Auffassung Haraways materialisieren sich Grenzen in sozialer Interaktion und sind somit durch Praktiken des Mappings gekennzeichnet (vgl. Haraway 1988, 595). Beim Festlegen von Grenzen geht es also auch immer um ein gewisses Schaffen von Ordnungen, die unterschiedliche Hierarchien und Machtkonstellationen mit sich bringen.

Bei der Auseinandersetzung zum Thema HIV/Aids, welches in vielen Diskursen auch durch Abgrenzungen zwischen dem gesunden und kranken Körper diskutiert und mit bestimmten gesellschaftlichen, ökonomischen und sozialen Zuschreibungen verbunden wird, ist es wichtig, ein intersektionales Denken auszuüben. Indem der Komplexität unterschiedlicher Macht- und Herrschaftsverhältnisse und den damit verbundenen Normierungspraktiken nachgegangen (vgl. Binder, Hess 2011, 15–16) und dies mit der gelebten Erfahrung reflektiert wird, kann ein Dialog zwischen Emotionen und der Auswirkung von Lokalisierungspraktiken geschaffen werden (vgl. ebd., 33; Anthias 2008, 5).

In Bezug auf den Anspruch von Intersektionalität halte ich es in meiner Forschung für wichtig, die Existenz von Unterdrückungsmechanismen nicht nur aufzudecken, sondern auch Fragen darüber zu stellen, wie diese funktionieren und relational gemacht werden.²⁶ Damit ich mich dieser Herausforderung stellen kann, werde ich mich im vierten Kapitel mit einigen historischen Prozessen auseinandersetzen.

24 Merleau-Ponty beschreibt die Relationalität zwischen individuellen Körpern und zeitlichen Konstruktionen anhand des Beispiels eines Flusses. Er erläutert, wie Körper aus der Gegenwart heraus kontinuierlich und im selben Moment in die Zukunft und in die Vergangenheit gleiten und kritisiert dabei die Idee einer linearen Zeitlichkeit. Nach Auffassung Merleau-Pontys fließen die Wassermassen des Flusses für eine Person, die sich auf dem Land, am Rande des Flusses aufhält, in die Vergangenheit. Eine Person, die sich aber im selben Moment in einem Boot auf dem Fluss befindet, fließt mit der Bewegung selber „in ihre eigene Zukunft“. Somit ist die erwartende Zukunft der Person in der neuen Landschaft (auf dem Land) und dessen Zeit nicht mehr der Strom an sich, sondern eher die Entfaltung der Landschaften der sich in ihnen bewegenden Person (vgl. Merleau-Ponty 2014, 434).

25 Der finnische Tanztheoretiker Petri Hoppu hat zum Beispiel Merleau-Pontys Gedanken so interpretiert, dass die Performance und die erfahrenden Körper, obgleich es sich um die Körper der Tänzer*innen, Schauspieler*innen, oder Zuschauer*innen handelt, im Moment der Erfahrung miteinander zusammenfließen (vgl. Hoppu 2003, 26–27). Mit anderen Worten geht es darum zu analysieren, wie sich die imaginierten Grenzen einer menschlichen, körperlichen Erfahrung in der Interaktion erweitern (vgl. Miettinen, Pulkkinen, Taipale 2010, 9–14).

26 Sara Ahmed versteht zum Beispiel soziale Differenzen als Effekte verschiedener Positionen, die unterschiedliche Körper im Raum zusammen mit anderen Körpern einnehmen. Diese „sitierte Behausung“ (situated dwelling) kann als Form einer Politik der Lage (politics of location) bezeichnet werden (vgl. Lorde 1984; Rich 1986; Haraway 1991; Collins 1998) und verlangt, Race, Gender und Sexualität im intersektionalen Kontext zu verstehen (vgl. Lorde ebd.: 114–123; Brewer 1993; Smith 1998; Ahmed 2006, 5).

Ebenso sind die konstruierte Geschichte sowie die Verwendung von Sprache, durch die wir bestimmte Geschehnisse und Sachen konzeptualisieren, an das Machen von Erfahrungen gekoppelt (vgl. Scott 1991, 793). Andererseits erleben Menschen ihre Erfahrung nicht nur als Ideen innerhalb des (sprachlichen) Denkens, sondern auch als (körperliches) Gefühl (vgl. Thompson 1978, 171). Besonders wenn es um die Bedeutung und Wirkung von Kunst geht, spielt diese emotionale Ebene von Erfahrung, die gleichzeitig als Bewegung (nach Außen in die Gesellschaft) verstanden werden kann (vgl. Ahmed 2014, 11), eine wichtige Rolle.

3.3 Bürger*innen Sein und die Perspektive der Kunst

Gaby Tupper: *Und hab dann aber irgendwann gemerkt, wie wichtig das für mich is da wirklich nochmal hinzugucken und zu sagen: „So und das berührt mich und das is mir wichtig den Menschen auch mitzugeben und mitzuteilen“. Und damit denn auch ein Stück weit mehr nach außen zu gehen. Weil ich merke wie wichtig es irgendwie auch noch is. Wie sehr Menschen auch noch stigmatisiert werden, weil sie HIV-positiv sind, weil sie an Aids erkrankt sind. Wie sehr Menschen gemieden werden. Ääm, letztes Jahr erst, Gott sei Dank letztes Jahr, dieses Jahr noch nich, aber letztes Jahr hat mich jemand gefragt: „Na wie is denn das mit der Kaffeetasse?“ Ich so: „Wie bitte?“ „Ja wenn wir jetzt zusammen aus einer Kaffeetasse trinken?“ Ich so: „Fragst du mich im Ernst? Das sagst du nicht im Ernst im Jahr 2018 letztes Jahr, ob man sich infizieren kann, wenn du...“ [...] Wo ne Aufklärung auch notwendig ist, immer noch. (IV1, 6)*

HIV erweckt in Deutschland noch immer Ängste, die auf dem (Un)Wissen über HIV/Aids in der Gesellschaft von „damals“, das heißt zum Beispiel vor der Einführung der Kombitherapie Mitte der 1990er Jahre, beruhen und teilweise in Diskursen der Gegenwart auftauchen.

Gaby Tupper: *Ja. Ääm, aber natürlich, wie sollen Menschen das mitbekommen, wenn es dann niemanden gibt, den sie fragen können und dann geh ich auf die Bühne und dann biete ich mich an. Dann sing ich ein Lied, was aus einem HIV und Aids-Film kommt und mach dazu ne Anmoderation und hab dann selber mein Coming Out nochmal auf der Bühne erzählt und das ich immer wieder Menschen kennenlerne, die behaupten sie kennen ja keinen HIV-Positiven. Dann geh ich ein kleines Stück zurück, trete nochmal ans Mikrofon und sage: „Guten Abend meine sehr verehrten Damen und Herren, mein Name ist Gaby Tupper und ich bin HIV-Positiv“. Und lasse das erstmal so sinken. Und immer, jedes Mal steht bei den Leuten der Mund auf und oft genug wird dann angesprochen: „Das du so den Mut hast und das du so das sagst?“ Und ich so: „Na wenn nich ich, wer dann? Ich kann mich nich drauf verlassen dass andere so in die Öffentlichkeit gehen“. (IV1, 6)*

Obwohl die Geschehnisse der Vergangenheit häufig die Bilder und Verständnisse von HIV in der Gegenwart auf bestimmte Art und Weise prägen, kann die Kunst dadurch, dass sie das aufgreift, was vielleicht sonst nicht so offen und direkt angesprochen wird, dabei helfen, HIV in der Gesellschaft ein Stück weit zu normalisieren und damit der Entfremdung und dem Stigma entgegenwirken.

Nach dem aktuellen UNAIDS Global AIDS -Bericht vom Jahr 2019 haben Aids-bezogene Todesfälle in den letzten Jahren deutlich auf globaler Ebene abgenommen. Im Jahre 2004 gab es weltweit 1,7 Millionen Menschen, die an mit Aids verwandten Krankheiten gestorben sind, während die Anzahl der Todesfälle im Jahr 2018 auf 770000 zurückging (vgl. UNAIDS 2019, 6). 36,9 Millionen Menschen lebten im Jahre 2018 mit HIV, von ihnen erhielten 23,3 Millionen Menschen eine antiretrovirale Therapie. In Deutschland betrug die Anzahl der mit HIV lebenden 87000 und der an mit Aids-verwandten Krankheiten verstorbenen Menschen 500. (vgl. UNAIDS 2019, 410)

UNAIDS hat im Dezember 2013 das Ziel 90-90-90-0 festgelegt. Das bedeutet, dass auf globaler Ebene angestrebt wird, bis zum Jahre 2020, 90 Prozent aller Menschen, die mit HIV leben, über ihren Status aufzuklären, für 90 Prozent aller mit HIV-diagnostizierten Personen, eine antiretrovirale Therapie zu gewährleisten, und bei 90 Prozent aller in Behandlung stehender Patient*innen eine Virussuppression zu erreichen. Außerdem soll es bis dahin 0 Prozent Diskriminierung und Stigmatisierung von HIV-positiven Menschen geben, so dass bis 2030 niemand mehr an Aids erkranken soll.²⁷

In West- und Mitteleuropa hat die Virussuppression im Jahre 2018 mit 78 Prozent aller Personen, die mit HIV leben, den höchsten Stand erreicht. Allerdings gibt es hier Unterschiede zwischen verschiedenen Staaten und einzelnen betroffenen Communities. Männer, die Sex mit Männern haben (MSM), werden beispielsweise als Gruppe beschrieben, die mehr als die Hälfte aller Infektionen in Europa haben. (vgl. UNAIDS 2019, 379)

Eine Methode, die den Kampf gegen HIV ermöglicht, ist die Vorsorgepille gegen HIV, PrEP („Prä-Expositions-Prophylaxe“), die seit 2012 in den USA und seit Oktober 2016 in Deutschland zugelassen wurde. Die als Safer Sex -Strategie dienende PrEP wird besonders für HIV-negative Personen, die ein erhöhtes Risiko haben, sich zu infizieren, empfohlen. Seit dem 1.9.2019 werden in Deutschland die Kosten der PrEP von den gesetzlichen Krankenkassen für, zum Beispiel MSM, trans* Personen, Partner*innen von Menschen mit HIV und Drogen injizierende Personen übernommen.²⁸

HIV/Aids als globale Assemblage

Obwohl sich meine Arbeit auf den deutschen Kontext konzentriert, möchte ich nun einige Worte zu HIV und Aids als globales Phänomen schreiben, da eine Festlegung geographischer Grenzen problematisch ist und zum Beispiel die Armut des globalen Südens mit kolonialer Ausbeutung und dem Neoliberalismus in Verbindung steht.

Die meisten der HIV-Infektionen (20,6 Millionen) und der mit Aids verwandten Todesfälle gab es 2018 in Ost- und Südafrika. Die hinterhältige Umsetzung neoliberaler Ökonomien hat nicht nur Regionen, wie beispielsweise Subsahara-Afrika, vulnerabel für finanzielle Agenden transnationaler Institutionen, wie in etwa des Internationalen Währungsfonds, der Weltbank und der Welthandelsorganisation gemacht, sondern gleichzeitig zunehmend zur Feminisierung von Armut beigetragen, welches wiederum Frauen keine Möglichkeit gibt, über die ABC-Präventionsstrategie (Abstinence, Be faithful, use Condoms), die von vielen Aids-Organisationen empfohlen wird, zu verhandeln (vgl.

27 siehe: UNAIDS 90-90-90 Target, <https://www.unaids.org/en/resources/909090>, abgerufen am 2.2.2020.

28 siehe: Deutsche Aidshilfe, HIV und PrEP, <https://www.aidshilfe.de/hiv-prep>, abgerufen am 8.2.2020.

Ezeonu, Koku 2008; Campbell, Gindt 2018, 12). Somit bleiben die Geschichten von Frauen aus dem globalen Süden in gewisser Weise unsichtbar.

Campbell und Gindt schreiben in Anlehnung an Judith Halberstams Gedanken zu 'those lives lived in the "shadow of the epidemic"' (vgl. Halberstam 2005, 3) über die Notwendigkeit, Geschichten von Frauen, Trans*personen, rassifizierten Wahlbezirken und Sexarbeiter*innen zu erzählen (vgl. Campbell, Gindt ebd.). Diese Geschichten verbreiten sich nicht unbedingt in der akademischen Sphäre des globalen Nordens, die stark von Englisch als Lingua Franca dominiert ist. Zum Beispiel werden Performancen von Frauen aus dem globalen Süden, nach Auffassung der Autor*innen, eher auf einer Mikroebene, jenseits der Massenkultur und ohne finanzielle und organisatorische, strukturelle Unterstützung produziert. Diese mangelnde Sichtbarkeit der kulturellen Produktion von Frauen steht im Vergleich zur Tatsache, dass die Hälfte der Weltbevölkerung, die heute mit HIV leben, Frauen sind (vgl. ebd.).²⁹

Generell geht es bei der Frage zum Hervorbringen von Stimme und Sichtbarkeit darum, Zugang zu Therapiemöglichkeiten und Rechten zu bekommen sowie die richtigen Kontakte und Beziehungen zu haben. Der Medizinanthropologe Vinh-Kim Nguyen macht in seiner Forschung, die er Ende der 1990er Jahre zu einem Freundschaftscenter für Menschen mit HIV in Burkina Faso (Afrika) durchführte, darauf aufmerksam, dass Personen, die mit Gruppen von Aktivist*innen in Verbindung standen, über ihre Krankheit so erzählen konnten, dass sie den internationalen Erwartungen der Aids-Zeugnisse entsprachen. Er bezeichnet diese Art des Erzählens als Confessional Technology, die darauf abzielen soll, sich für eine antiretrovirale Therapie (ART) zu qualifizieren. So arbeitet er den Begriff Therapeutic Citizenship heraus (vgl. Nguyen 2005; 2010).

Nguyens Perspektive auf ein therapeutisches Bürger*innen Sein, lässt den Blickwinkel von lokalen kulturellen Kontexten der Behandlung auf globale Assemblagen von Organisationen, sowie Normen und Praktiken, die den Rahmen bilden, unter dem die ART-Behandlung konzeptualisiert und angeboten wird, richten. Nach Auffassung Nguyens, geht es also bei Therapeutic Citizenship um

"a biopolitical citizenship, a system of claims and ethical projects that arise out of the conjugation of techniques used to govern populations and manage individual bodies" (vgl. Nguyen 2005, 126).

Im Kontext der Präventionstheatergruppe, mit der ich geforscht hatte, ist der Gedanke einer Confessional Technology relevant. Hier wird durch die performative Kunst eine bestimmte Beziehung zwischen Personen und gesundheitlicher Versorgung organisiert (vgl. Ruthven 2016, 78). In dieser Beziehung, in der es darum geht, sich vom Tabu HIV zu befreien und so Zugang zum Gesundheitssystem zu bekommen (und sich dadurch gegebenenfalls auch für eine medizinische Behandlung zu qualifizieren), kam in meiner Forschung besonders Frauen eine wichtige Rolle zu.

²⁹ s.a.: UNAIDS 31.10.2019, <https://www.unaids.org/en/resources/infographics/girls-and-women-living-with-HIV>, abgerufen am 9.2.2020.

Die Frage von Geschlecht

Frauen erhielten besonders in Verbindung mit dem Thema Präventionstheater an mehreren Stellen meiner Interviews die Rolle verantwortlicher Bürger*innen. Dies ging zum Beispiel daraus hervor, dass sie in den Theaterstücken dazu ermutigt wurden, ihre Männer darum zu bitten, sich einen HIV-Test zu unterziehen. Im folgenden Ausschnitt beschreiben Jasina und Enis dies an einer Theaterszene.

Jasina: So I and a guy, we are getting married and when we do all the paper work, I suggest to him to do an HIV-test. And then, not easily, but with the support of some of his friends, he gets the test [...]. And then the answer comes, that he is HIV-positive. So the problem is there. He's HIV-positive, what shall we do now? [...]

Enis: So basically the main point was that she, the woman asks the man for doing an HIV-test and he is HIV-positive, so she somehow risks herself and also the baby. (IV7, 10)

Während die Frau Verantwortung des Carings bekommt, gewinnt sie aber dadurch auch an Handlungsfähigkeit. Somit wird sie im Beispiel des Zitats zu dieser Theaterszene zugleich zum Care Receiver, in welchem ihr die Rolle als Informationsempfängerin zukommt, angesprochen, und erhält dadurch gleichzeitig die Rolle einer Akteur*in des Caring Abouts. Wenn ich dies mit Trontos und Fishers Gedanken zu den Phasen von Care (vgl. Tronto, Fisher) reflektiere, bemerke ich, dass die Relationen zwischen den unterschiedlichen Phasen im Theater ambivalent sind. Das „persönliche Bitten“ darum, sich einen HIV-Test zu unterziehen, erweitert sich zum Beispiel in die Öffentlichkeit und lässt die Grenze zwischen privater und öffentlicher Sphäre fluide werden.

Die Gleichzeitigkeit von Verantwortung und Handlungsfähigkeit zeigt sich zudem im folgenden Zitat von Enis, in dem er die Bedeutung der Präsenz von Frauen im Publikum von sich aus aufgreift.

Enis: [...] it just popped into my head that it's really important, also that women are there. Because in a country, like where we come from, the biggest percentage is from male, who have HIV, I think, and it's not usual that the women ask their men for an HIV-test. (IV 7, 9–10)

Die Rolle von Frauen als verantwortliche Bürger*innen wird ebenfalls von der Dramaturgin Sarah angesprochen. Dies geht aus ihrer Beschreibung der Vorbereitung einer Theaterszene hervor. In der Szene erfährt die Protagonistin von der Infektion ihres Partners.

Sarah: And we worked a lot on that scene. To avoid going for the cliché, but trying to find a more typical, even less theatrical way of having this realization. It's really difficult to play. [...] Like, ääm, there were also issues, I mean it was clear they hadn't already slept together, so for her the idea of having a marriage and then having a wedding night [lacht unsicher], I mean, it is just somehow tragic. [...] And imagine the circumstances of having a wedding night of your first time, losing your virginity to a man who is sick and maybe is going to make you sick as well. Something none of us wants to think about. Yeah, anyway, we did a great job. The friend did a great job of acceptance. So it became about friendship and love as well, about how much you really love someone. How much do you care about someone? And how much are you ready to stay together with the people you love when you just discover something like this? And who is going to stay with you and who's not? (IV4, 5)

Die Verantwortung der Frau, für sich selbst, ihre Kinder und ihren Mann zu sorgen wurden in den Interviews zum Thema Präventionstheater grundsätzlich transparenter aufgegriffen, als die Verantwortung des Mannes. Interessanterweise gehen in dieser Perspektive auf die Rollenverteilung der Frau Vulnerabilität, Verantwortung und Handlungsfähigkeit Hand in Hand.

Jessica S. Ruthven hat in ihrer Studie zu südafrikanischen Theaterkollektiven zum Thema HIV (2016) untersucht, wie südafrikanische Künstler*innen daran gearbeitet haben Prävention und Care in einer Weise, die die Interpellation stärkt, zu gestalten, so dass die Botschaft „persönlich“ gemacht wird. Ruthven analysiert, wie Künstler*innen die Rolle von Vermittler*innen zwischen öffentlichen Gesundheitsbotschaften auf Ebene der Bevölkerung und Individuen einnehmen und darüber hinaus auch Raum schaffen, Konfigurationen von Care, Konzepte von Verantwortung und Intimität innerhalb von Gesundheitspraktiken neuzudenken (vgl. Ruthven ebd., 73).

Nach Auffassung Ruthvens sind Gesundheitsförderungsprogramme häufig didaktisch und normativ und können zur Schaffung verantwortungsvoller, gesundheitsfördernder Subjekte (Health Subjects) beitragen, die sich um Denkbilder von Selbsthilfe und Regulierung kümmern (vgl. Ruthven ebd.; s.a. Middelkoop et al. 2006; Parker 2001; Parkhurst, Lush 2004, 73).³⁰ Etwas konkreter bedeutet dies, dass Künstler*innen des sozialen Theaters öffentlichen Gesundheitsbotschaften eine persönliche Bedeutung verleihen und somit Prozesse der Interpellation hervorheben, die in der Kunst auftreten (vgl. Ruthven ebd., 74).

So geschieht es beispielsweise, dass durch künstlerische Praktiken bestimmte Beziehungen zwischen dem Subjekt und gesundheitlicher Versorgung organisiert werden. Die Zuschauer*innen setzen sich entweder bewusst oder unterbewusst beim Erleben der Performance mit der Ideologie des Gesundheitswesens auseinander und werden dazu ermutigt, diese in einer partizipativen, erfahrungsgemäßen und verkörperten Weise umzusetzen. Obwohl es sich hier um eine gewisse Form von Subjektivierung handelt, ist dieser Prozess aber auch mit Handlungsfähigkeit der an der Performance Beteiligten verbunden.

Wenn gelebte Erfahrungen von Zeitlichkeit(en) und deren Verflechtungen zu Formen und Gedanken eines Bürger*innen Seins durch Praktiken der Kunst analysiert werden, geht es bei der Vermittlung von sowohl Emotionen als auch Wissen um etwas Ästhetisches. Im Zusammenhang von Ästhetik und der gesellschaftlichen Wirkung der Kunst, stellt sich die Frage, inwiefern „Kunst für die Kunst“ oder „Kunst für einen anderen Zweck“ gemacht wird und wie diese beiden Sachen zueinanderstehen? Wie lässt sich die performative Kunst einerseits als Werkzeug, Emotionen und Wissen zu vermitteln, und andererseits als etwas Autonomes verstehen, und welche Bedeutungen bekommen in diesem Zusammenhang gelebte Erfahrungen des affektiven Publikums? Als Nächstes

³⁰ Ruthven stützt sich in ihren Gedanken auf Louis Althusser's Konzept der Interpellation (1971), sowie auch Michel Foucault's Theorie zu Subjektivierung und Gouvernementalität (1977, 1982, 1988). Indem sie die Gesundheitsförderung als Technologie von Gouvernementalität betrachtet, zeigt Ruthven auf, wie neoliberale Ideologien bestimmte Ideen über Gesundheit prägen (vgl. Ruthven ebd., 75).

werde ich versuchen, mich diesen Fragen mit Hilfe Theodor Adornos Gedanken zum musikalischen Material anzunähern.³¹

3.4 Zum Verhältnis von Kunst und Ästhetik

Adorno beschreibt das musikalische Material als etwas, womit nicht nur die Tonfolge, Notation, der Rhythmus, die Farben und Formen gemeint sind: Auch zeitliche, kulturelle und politische Konstruktionen, Denkstrukturen, Auseinandersetzungen mit Zeit und Raum, sowie die unbewussten Gefühlsstrukturen der Künstler*innen wandern in das Material (vgl. Adorno 1967, 17). In seiner *Philosophie der Neuen Musik* (1958) konzeptualisiert Adorno das musikalische Material als „sedimentierten Geist“ und weist darauf hin, dass das musikalische Material etwas, durchs Bewusstsein von Menschen, also etwas gesellschaftlich hindurch Präformiertes ist. Dennoch hat es aber auch seine eigenen Bewegungsgesetze (vgl. Adorno 1958, 37–38).

„Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozess und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft noch, wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehlen. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist und nicht als bloß Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht. In immanenter Wechselwirkung konstituieren sich die Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergehen lässt, und die dieser verändert, indem er sie befolgt“. (vgl. ebd., 38)

Nach Auffassung Adornos, bildet das musikalische Material eine Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft (vgl. Adorno ebd.). Ich verstehe diesen Gedanken so, dass sich Adorno hier auf die Gleichzeitigkeit der Wirkung von Gesellschaft und Geschichte auf die handlungsfähigen Künstler*innen und ihre Wirkung auf die Gesellschaft bezieht und beschreibt, wie diese sowohl gemeinsam, aber auch autonom in das musikalische Material hineinfließen. Darüber hinaus wandern auch die Erfahrungen und Emotionen der gesellschaftlich vermittelnden Künstler*innen durch die Geschichte ins Material. Diese haben häufig jenseits des bewussten Willens ihren Ort. (vgl. Adorno 1990b, 421–422)

In Bezug auf Adornos Gedanken zum musikalischen Material frage ich mich, wie die gesellschaftspolitische Relevanz im Kontext von HIV/Aids thematisierender performativer Kunst, die im musikalischen Material enthalten ist, zur kontinuierlichen Erfahrung (vgl. Stephenson, Papadopoulos 2006) steht und wie im Hinblick auf Adornos Gedanken über die Autonomie der Kunstwerke, die nach seiner Meinung nur dadurch autonom sind, dass sie den Verlust der Autonomie durch ihre eigene Formensprache offen leben können, sich analysieren lässt? Welche Ambivalenzen werden durch den Gedanken einer Autonomie der Kunst und ihrer gleichzeitigen Ambition sich um eine bessere Zukunft zu kümmern, in ästhetischer Form erfahrbar gemacht.

³¹ Mit der Begrifflichkeit des musikalischen Materials beziehe ich mich nicht nur auf die Musik, sondern auf das Material der Performance.

Gaby Tupper: [...] Aber das sind natürlich immer wieder schwierige Momente. Vor allem die Frage: Will ich das jetzt, kann ich das jetzt? So. Jetzt hat mir diese Krankheit auch diesen Menschen wieder genommen. Oder Momente, wo dann auch wieder ganz ganz viele Freunde, die ich verloren habe, oder eben Menschen, die ich gar nicht kennenlernen konnte, denen ich mich aber trotzdem nah fühle, weil sie von dem, was ich von denen mitbekommen hatte, ähnliche Gedanken hatten wie ich. [...] Und dann versuch ich Wege zu finden, wie kann ich dieses schwere Thema so verpacken, dass es für mich auch einfach ein Stück weit Therapie ist und dass es trotzdem leicht ankommt und ich keine Selbsttherapie auf der Bühne mache und dem Publikum das irgendwie überstülpe also wenn dann jemand stirbt: „Entweder ihr leidet jetzt mit mir, oder...“ Das darf Kunst auch nicht sein, das Publikum in eine mitleidende Rolle ziehen. [...] Dann passiert, glaub ich, viel mehr und das ist viel nachhaltiger und das ist denn für mich wichtig in solchen schweren Momenten auch zu sagen: „Na dann okay, wir machen das jetzt und gehen jetzt daraus“. Und meistens ist es denn auch so, dass ich da denke: Ja, genauso war es für mich ein Stück Therapie und genauso weiß ich, das Publikum ist da und ist auf meiner Seite und trägt mich ein Stück weit und ich bin nicht alleine. (IV1, 7)

Adorno betrachtet Kunst, die für einen „anderen Zweck“ als Kunst an sich geschaffen wird, kritisch. In seinem Werk *Einleitung in die Musiksoziologie* (1990a) schreibt er am Ende des Kapitels "Klassen und Schichten", dass die Musik ihre gesellschaftliche Funktion erst dann erfüllt, wenn sie in ihrem eigenem Material und nach ihren eigenen Formgesetzen gesellschaftliche Probleme, wie in etwa Ungleichheiten, zur Darstellung bringt (vgl. Adorno ebd., 253).

Die Linguistin und Kulturtheoretikerin Silvia López greift diesen Gedanken aus einer feministischen Perspektive auf und interpretiert Kunst als Konstellation, der es gelingen kann, die Geschichte zu kodieren. Durch die Aufzeichnung von Spuren totalisierender Prozesse kann Kunst: „alles, was von der bürgerlichen Kultur ausgeschlossen wird, in sich einschließen“ (vgl. O'Neill 1999, 12; Lopez 1999, 72). Die Autorin betrachtet in diesem Zusammenhang die Beziehung zwischen Epistemologie und Ästhetik als entscheidend. Die Kunst sei nicht nur eine Wissensform, sondern entfliehe zudem der Definition, welches hauptsächlich durch die Dialektik von Mimesis und Rationalität artikuliert werde (vgl. López ebd., 66). Das Potential von Kunst, der Definition zu fliehen und so Kategorien und Klassifikationen zu dekonstruieren, zeige das Potential von „Messiness“ (vgl. Manalansan 2014) auf, das dabei helfen könne, alternative Verständnisse von Zeitlichkeit(en) zu gestalten.

Ambivalenzen ästhetischen Ausdrucks

Die aggressiven Klavierklänge durchkreuzen den Raum, während der Tänzer mit einer ruckartigen Bewegung aus den Armen des Baritons gleitet. Er balanciert in einer Arabesk, eine Balance, in der das hintere Bein gestreckt neunzig Grad in der Luft ist, fliegt wie ein Vogel davon. Die Arabesk verändert sich durch ein Fondu, eine elastische durch gebeugte Knie durchgeführte Bewegung, in eine Attitude, wo der Unterschenkel des in die Luft ragenden Beines leicht angewinkelt ist. Die Arme folgen der Harmonie des Klavierklangs und des Gesangs.

Der Ausdruck der Musik verändert sich. Es folgen kleine, zitternde, krampfartige Bewegungen, die teilweise im Takt, teilweise gegen den Rhythmus getanzt werden. Ich fühle, wie sich auch meine Hand etwas zusammenzieht. Das Stück endet mit einer letzten Umarmung des Sängers und des Tänzers, wonach der Tänzer wie Wasser aus der Umarmung des Baritons zu Boden fließt. (TB2)

In meiner Erfahrung zur Performance des Berliner Opernvereins wandert die Geschichte durch Ästhetik in meinen Körper und zeigt den fluiden Charakter von Zeitlichkeit(en) auf. Trotzdem, beinhaltet die Ambition der Kunst, etwas zu bewegen, auch immer Konflikte, Antagonismen und Ambivalenzen. Nach Auffassung Adornos werden zum Beispiel Opfer von Ungleichheiten und Diskriminierung zum Schaffen von Kunst benutzt und dann erneut in die Konsumwelt geworfen, die letztlich die Diskriminierung dieser Menschen verursacht hat. Die professionelle und ästhetische Repräsentation von Schmerz schafft in diesem Falle paradoxerweise Gefühle von ästhetischen Genuss (vgl. Adorno 1980, 188–189). Adorno bezieht sich bei diesem Gedanken besonders auf das Beispiel von Kunst zum Thema Auschwitz. Seine Anmerkungen zu Arnold Schönbergs Stück *Ein Überlebender aus Warschau* sind ein Beleg für diese Sichtweise.

„Aus diesen wird etwas bereitet, Kunstwerke, der Welt zum Fraß vorgeworfen, die sie umbrachte. Die sogenannte künstlerische Gestaltung des nackten körperlichen Schmerzes der mit Gewehrkolben Niedergeknüppelten enthält, sei's noch so entfernt, das Potential, Genuss herauszupressen. Die Moral, die der Kunst gebietet, es keine Sekunde zu vergessen, schlittert in den Abgrund ihres Gegenteils. Durch das ästhetische Stilisationsprinzip, und gar das feierliche Gebet des Chors, erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht, während doch vor der Gerechtigkeit keine Kunst standhielte, die Ihnen ausweicht“ (vgl. Adorno 1990c, 423f.).

Wenn die Geschehnisse der Geschichte zu HIV/Aids mit Adornos Gedanken kritisch reflektiert werden, könnte man aber meinen, dass die Opfer des Stillen Sterbens gerade durch die künstlerische Konstruktion der Geschichte der Epidemie über Handlungsfähigkeit verfügen, indem sie im Moment der Performance „erneut zum Leben erwachen“. Ich werde auf dieses Thema genauer im Kapitel 7 eingehen.

Gaby Tupper: [...] *Es gibt zum Beispiel von einem amerikanischen Künstler, ein ganz großartiges Kleid, was er sich selber einmal genäht hat, obwohl er selber nicht unbedingt Drag Queen war, aber er war schwuler Aktivist und Künstler und er hat sich ein Kleid genäht, ein Ballkleid, wo auf schwarzem Grund und ganz kleinem Weiß, die Namen Verstorbener aufgedruckt waren. Ein ääm, Memorial Dress, was dann die Namen weiter trug, was eben ein bisschen Geschichte, Historie auch blieb und auf der anderen Seite eben auch ein Selbsteingeständnis dessen, dass er eben nicht nur ein schwuler Mann war, sondern dass eben das Kleid für ihn auch etwas war, ein Stück seiner Weiblichkeit, die er jetzt zu dem Zeitpunkt noch gar nicht so rausgelassen hatte und sich jetzt auch damit zu identifizieren, um zu sagen: „Also bevor ich auch selber sterbe, will ich auch aus dem Vollem schöpfen. (IV1, 2)*

4. Zur Performativität von Zeitlichkeit(en)

Nachdem im Juni 1981 der Wissenschaftler Michael Gottlieb von der University of California (Los Angeles) auf eine ungewöhnliche Konstellation von Pilzinfektionen und Lungenentzündungen aufmerksam machte, die bei jungen, schwulen Männern auftrat, wurde im November 1981 für das Auftreten ähnlicher Krankheitsfälle der Name GRID (Gay Related Immuno Deficiency) festgelegt (vgl. Tümmers 2017, 29, 36–37). Die Bezeichnung AIDS (Acquired Immuno Deficiency Syndrom) wurde erst ein Jahr später, im Juni 1982, als auch Fälle von heterosexuellen Personen und Frauen öffentlich bekannt gemacht wurden, in Gebrauch genommen (vgl. Weingart ebd., 22, 64). Obwohl die unterschiedlichen Krankheiten und Symptome, die im Zusammenhang mit Aids vorkommen können, schon viel früher existiert hatten, könnte man meinen, dass Aids an sich erst dann ins Leben gerufen wurde, als die Medizin und das öffentliche Gesundheitswesen 1981/1982 die in den USA auftretenden Symptome und Krankheiten damit in Verbindung brachten und für deren gleichzeitiges Auftreten die Begrifflichkeit AIDS einführte (vgl. Moyer 2015, 262).

Bevor Aids diagnostiziert wurde, fiel es den Betroffenen schwer, eine Erklärung für die Erkrankung zu finden. Sie kämpften zusammen mit ihren Angehörigen sowohl um das Erhalten medizinischer Behandlung als auch gegen den körperlichen Schmerz und die erfahrene Ausgrenzung und Stigmatisierung. Die Anthropologin Eileen Moyer beschreibt, dass Aids, bevor es zur biomedizinischen Erkrankung wurde, vor allem eine soziale Erkrankung war, die sich sowohl aus Leiden, als auch dem Streben für eine bessere Zukunft herstellte und wo es darum ging, in den Verflechtungen von politischen, wirtschaftlichen und sozialen Kontexten zu überleben. (vgl. Moyer ebd.)

Wenn über Zeit und Zeitlichkeit(en) in Bezug auf HIV und Aids diskutiert wird, könnte man meinen, dass medizinische und politische Diskurse die Bilder von Zeitlichkeit(en) dominieren. Da Zeitlichkeit auch immer Teil des Schaffens von Lokalität ist, kann sie aber nicht als ein unübertragbares Hier-und Jetzt verstanden werden (vgl. Appadurai 1995, 206). Auch das Streben (vgl. Appadurai 2004) und der Kampf für eine bessere Zukunft sowie Trauer und Leiden sind Teil der Geschichte von HIV und Aids. In den künstlerischen Auseinandersetzungen werden diese emotionalen Perspektiven auf Zeitlichkeit(en) transparenter aufgegriffen.

Bei der Analyse von Zeitlichkeit(en) muss, mit anderen Worten, berücksichtigt werden, dass Zeitlichkeit nie authentisch ist, sondern immer in Praktiken entsteht. Dies kann man zum Beispiel durch Historisierung und bei der Anwendung der Sprache erkennen. Nancy Munn schreibt darüber unter der Begrifflichkeit der strategischen Temporalisierung (strategical temporalization) des alltäglichen Lebens, die beeinflusst, wie wir Zeitlichkeit(en) verstehen, erfassen und erfahren (vgl. Munn 1992, 109; s.a. Ringel 2016, 406).³²

³² Der Anthropologe Felix Ringel (2016) legt, in Anlehnung an Munns Konzept der strategischen Temporalisierung, in seiner Forschung zur post-sozialistischen Neustadt von Hoyerswerda, konkurrierende Zukunftsvisionen post-sozialistischer, sozialistischer und prä-sozialistischer Vergangenheiten, die zu Werkzeugen geworden sind, sich mit Veränderungen in der Gesellschaft auseinanderzusetzen, dar. So arbeitet Ringel heraus, wie Zeit auch immer eine Angelegenheit umstrittener Wissenspraktiken ist. (vgl. ebd., 405–407)

Während Diskurse durch deren Wiederholungen und Verbreitung an Macht gewinnen, können diese Wiederholung andererseits auch Reflexivität und Veränderungen ermöglichen (vgl. Butler 1999; Austin 1962; Geiger, Finch 2016, 74). Durch diesen Ansatz von Judith Butler könnte sowohl Zeitlichkeit als auch Bürger*innen Sein und Geschlecht als etwas Performatives gefasst werden.³³

Gaby Tupper: [...] *einfach die Tatsache, dass ich jeden Morgen Tabletten nehmen muss und das erinnert mich daran, da ist was in meinem Körper, was da nicht hingehört. So, ich kann es nicht vergessen, ich kann nicht sagen: „Mir geht's ja gut“. Weil da is was, was mein Leben bestimmt. Trotzdem sage ich: „Es geht mir verdammt gut“, weil das Positive in meinem Leben überwiegt [...]. Künstlerische Auseinandersetzung mit HIV und Aids braucht zwingend ne Verbindung zur Realität. Ansonsten kann ich mit so einem Thema, was ja in der Realität einfach stattfindet, kann ich da künstlerisch nicht mit umgehen, wenn ich da immer selber nich mich mit der Realität auseinandersetze und die Realität heißt denn eben auch für mich zu mindestens alle drei Monate zum Arzt zu gehen und Blut abzunehmen und nachzufragen: „Sind meine Werte okay?“* (IV1, 10–11)

Bevor ich in den Kapiteln 5,6 und 7 genauer auf die Analyse meiner empirischen Beobachtungen eingehe, möchte ich mich zunächst mit einigen gesellschaftlichen und politischen Debatten zu HIV/Aids, die einen Teil der Performativität von Zeitlichkeiten und HIV/Aids (mit)gestalten, auseinandersetzen.

4.1 Einblick in die Geschichte von Debatten zu HIV/Aids in Deutschland und in künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema

Gaby Tupper: [...] *dem eigenen Positiv-Sein eine Bühne zu geben und damit der Gesellschaft auch ein Stück weit das Positiv-Sein nahzubringen und, also mein Ansatz, ist eben auch so ein bisschen, den Leuten die Angst zu nehmen.* (IV1, 3)

Der HIV/Aids-Diskurs ist in der Geschichte grundsätzlich an die Unterscheidung zwischen „dem Eigenem“ und „dem Fremden“ gekoppelt gewesen, die sich wiederum aus der Dichotomie von gesund und krank herausgebildet hat. Somit handelt es sich bei Diskussionen zu HIV und Aids zum Teil um eine gewisse Krise der Repräsentation (vgl. Gygax 2019, 11–12). Der kranke Körper wird zum Merkmal von Gefahr, Unreinheit und Fremdheit (vgl. Preda 2005, 10; Schappach 2012, 31–33; s.a. Douglas 1966) gemacht, welches sich besonders im Umgang mit der Sprache und an der Verwendung bestimmter Metaphern, die in verschiedenen zeitlichen Kontexten als Analogie für soziale Gruppen und Identitäten verwendet wurden, erkennen lässt (vgl. Sontag 1989; Treichler 1996;

³³ Butler verweist mit der Konzeption des performativen Geschlechts auf die Verschiebungen und Übergänge zwischen den Geschlechtern. Sie führt in diesem Zusammenhang die Begrifflichkeit des Doing und Undoing Gender ein. Das, was generell als Geschlecht angesehen wird, basiert wiederum auf dem Wissen, das über Geschlecht und Geschlechterkategorien in Praktiken reproduziert wird. (Butler 1990, 6–9, 17–25, 136–141)

Weingart 2002).³⁴ Beispiele dafür sind die Begriffe „Schwulenkrebs“, „Schwulenpest“, oder „Schwulenseuche“, die in den 1980er Jahren in Europa und in den USA für HIV/Aids in Gebrauch waren und schwule Männer diskriminierten (vgl. Schappach ebd.; s.a. Weingart ebd., 22, 204).

Die Soziologin Brigitte Weingart schreibt im dritten Kapitel ihres Buches *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS* (2002) über den Zusammenhang von der Analogie zwischen Blut und „Reinheit“ bzw. „Unreinheit“ mit der Geschichte des Nationalsozialismus in Deutschland und der Diskriminierung homosexueller Personen. In Hinblick auf die grausamen Geschehnisse der Geschichte erfordert die Analogie zwischen Blut, Körper und Identität in Diskussionen über Krankheiten, die als Bedrohung angesehen werden, eine besondere Sensibilität und kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit (vgl. Weingart ebd., 103–108).³⁵

Zwischen den Jahren 1981 und 1986 wurde in Europa und in den USA besonders die Vulnerabilität bestimmter sozial- kulturell- und geographisch kategorisierter Gruppen, an HIV/Aids zu erkranken, anhand von Behauptungen über bestimmte Lebensweisen diskutiert (vgl. Preda 2005, 22; s.a. Berridge 1992a,b; Berridge, Strong 1991, 1990; Oppenheimer 1988). Dies kann man in Deutschland besonders am Beispiel der Debatten und Vorschläge über Zwangstests für Menschen, die in den 1980er Jahren als „Risikogruppen“ beschrieben wurden, sowie an den Vorschlägen über die Isolation von Menschen mit HIV/Aids erkennen (vgl. Weingart ebd. 103; s.a. Schappach ebd., 31). Ein Beispiel dazu bietet die Debatte über den Maßnahmenkatalog, der in Bayern von Peter Gauweiler entwickelt wurde. In dem Maßnahmenkatalog waren unter anderem Zwangstests von Sexarbeiter*innen und „Fixern“ auf HIV, sowie Beamt*innen und Migrant*innen enthalten (vgl. Weingart ebd., 104; Tümmers 2017, 224–234).³⁶

Ab 1986 bis Anfang der 1990er Jahre verschob sich der Diskurs von „Risikogruppen“ auf „Risikoverhalten“, worauf die Identifizierung des Humanen Immundefizienz Virus 1983 einen Einfluss hatte. So gelang es den Fokus in Europa auch auf zum Beispiel Frauen,

34 In dieser Unterscheidung hat unter anderem die Angst vor jeglicher Art von Verschiedenheiten in körperlichen Zuständen eine Rolle gespielt. Ein Beispiel dafür sind Sichtweisen und Einstellungen die die Balance von Flüssigkeiten des menschlichen Körpers betreffen, die durch Krankheit durcheinandergebracht wird. Bis zum 17. Jahrhundert wurden Störungen in der Balance körperlicher Flüssigkeiten als Verursacher von Krankheiten identifiziert, welches teilweise auch die Angst, die in Zeiten einer Krise, wie es zum Beispiel in der Geschichte der Aids-epidemie der Fall ist, entsteht erklären kann und demnach teilweise mit einer beinahe atavistischen Sichtweise des Körpers in Verbindung steht. (vgl. Feliciano 2005, 173)

35 Auch im Kontext der USA ist der Einfluss der deutschen NS-Vergangenheit in den künstlerischen und aktivistischen Repräsentationen über die Diskriminierung und strukturelle Gewalt von HIV/Aids-Betroffenen herauszulesen. Der Holocaust stand in den 1980ern und Anfang der 1990er Jahre als Symbol für die Politik Ronald Reagans und wurde als Metapher für die Ignoranz, die sich auf Menschen mit HIV und Aids bezog, verwendet. Das rosa Dreieck-Symbol über dem Slogan *Silence=Death*, der aktivistischen Gruppe ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) steht zum Beispiel als Analogie zum Symbol, das zur Identifizierung inhaftierter Homosexueller in Vernichtungslagern verwendet wurde. Bei ACT UP ist das Dreieck jedoch umgekehrt abgebildet, welches, nach Auffassung Weingarts, als performatives Statement, das „aktivistische Bewegungen an die Geschichte anschließt und gleichzeitig der Wiederholung der Geschichte entgegen arbeitet“, interpretiert werden kann. (vgl. Weingart 2002, 114–115; s.a. Crimp 2002, 33)

36 Ein weiterer Vorschlag von Gauweiler war es 1987 auf Aids-Kranke das Bundesseuchengesetz anzuwenden. Der Vorschlag wurde jedoch von der Bundesratsinitiative Bayern mit zehn zu eins abgelehnt (vgl. Mayer 1987).

heterosexuelle Personen und Kinder zu lenken, die vorher nicht unter das Label der „Risikogruppen“ fielen (vgl. Preda ebd., 23).

Die Debatte über HIV-infizierten Hämophilen als Folge von Bluttransfusionen hob Mitte der 1980er Jahre im biomedizinischen Diskurs die institutionelle und technologische Risikoebene hervor, welches die Auswirkung hatte, dass sich der Fokus von einer Zuschreibung der Infektionspermeabilität mit bestimmten Gruppen und deren Verbindung zu klassifizierten Verhaltensweisen langsam auf Fragen über HIV-infizierte Hämophilen als Folge von Bluttransfusionen als wesentliches Merkmal der medizinischen Einrichtungen verschob (vgl. Preda 2005, 23–24). Dies hatte unter anderem die Folge, dass sich neue Präventionsmaßnahmen durchzusetzen begannen. In den politischen Debatten bekam in den 1980er Jahren besonders die Politik von Rita Süßmuth, die für eine HIV-Prävention ohne Angst in Deutschland antrat, einen wichtigen Stellenwert (vgl. Weingart 2002, 105–109; Tümmers 2017, 141; Süßmuth 1987).

In der DDR bekamen Bürger*innen Information zu HIV und Aids hauptsächlich über BRD-Medien (vgl. Tümmers 2017, 277). Auch hier handelte es sich zu Beginn um einen gesellschaftlichen Bedrohungsdiskurs. Zum Beispiel wurde von der Partei die Metapher „kapitalistische Seuche“ für Aids verwendet (vgl. Tümmers 2013, 3). 1987 wurde unter der Unterstützung der Kirchen angesiedelten Arbeitskreise von Lesben und Schwulen der Zentrale AIDS-Arbeitskreis gegründet, der auf Informationsverbreitung zu HIV/Aids und eine Prävention ohne Angst zielte (vgl. Leser 1993, 33–35).

Der Slogan „Gib Aids keine Chance!“, der von der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung in Köln (BZgA) im Jahre 1988 für eine Ausstellung des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden übernommen wurde, hatte eine wichtige Rolle in der Entwicklung neuer Präventionsmaßnahmen (vgl. Tümmers 2013, 2–3).³⁷ Durch das Wort Chance wurde versucht, der „Aids-Bedrohung“ entgegenzuwirken, indem auf den schicksalhaften Charakter verwiesen wurde (vgl. ebd., 3).

Henning Tümmers schreibt in seinem Artikel „GIB AIDS KEINE CHANCE“ *Eine Präventionsbotschaft in zwei deutschen Staaten* (2013) wie in der BRD der Slogan als Symbol für eine liberale gesellschaftliche Prävention stand und sich gegen restriktive Seuchen Schutzpläne richtete, andererseits jedoch auch darauf zielte, die Sexualität der Bürger*innen zu beeinflussen. Er berichtet, wie die Ausstellung in Dresden, die den gleichen Namen trug, auf die Vielfalt von Sexualität aufmerksam machte und zeigte, dass HIV alle Menschen, unabhängig von ihrer sexuellen Orientierung, betrifft und dadurch dem Stigma entgegenwirken wollte, indem sie für Lebensfreude, Liebe, Offenheit und frei gelebte Sexualität plädierte. Zugleich wurden aber in den Repräsentationen stabile Partner*innenschaften gegenüber flüchtigen sexuellen Beziehungen bevorzugt, welches zur Wertschätzung bestimmter sexueller und sozialer Verhaltensformen über andere hinaus führte. Somit hatte der Diskurs auch in gewisser Weise Disziplinierungsabsichten (vgl. ebd., 5–6; Tümmers 2017, 275–292).

Dies war auch in Diskursen der BRD ein Thema, als in den Präventionskampagnen zum Beispiel für Safer Sex -Praktiken propagiert wurde (vgl. Weingart 2002, 119) und

³⁷ Die BZgA kooperierte unter anderem mit der Deutschen AIDS-Hilfe e.V., die 1983 von der aktivistischen Schwulenbewegung gegründet wurde (vgl. ebd.).

welches, nach Auffassung Weingarts, als „Schauplatz einer „flexiblen Normalisierung“, in der durch die Sicherung von Körpergrenzen beim Sex versucht wird, eine „neue Normalität als Common Sense“ (oder „Condom Sense“) zu etablieren, interpretiert werden kann (vgl. ebd., 119–120). Die idealisierten Bilder des geschützten Sex, die unter anderem ästhetisierte Formen in Repräsentationen von Körpern in den Medien und in der Kunst einnahmen, erstellten im Dialog mit der Gesundheitspolitik eine Norm der Eigenverantwortung (s.a. Ruthven 2016, 78).

Gaby Tupper: [...] *Ich hab mein frühes Coming Out gehabt, relativ früh, also für heutige Zeiten is es immer noch spät, also mit sechzehn damals. [...] das war zu einer Zeit, da war die erste große Aids Sterbewelle vorbei. Da war die Safer Sex-Werbung in aller Munde, es gab kaum ein irgendwie in der Nähe von lesbisch/schwul-derartiges Projekt, wo nicht irgendwelche Safer Sex-Aufklärungsbroschüren rumlagen, wo die Plakate aushingen. Selbst an Schulen wurde regelmäßig, selbst zumindest bei mir, auf Safer Sex hingewiesen.* (IV1, 1)

Künstlerische Auseinandersetzungen

Gaby Tupper: *Ich glaub ganz viel aus dieser, oder in dieser Auseinandersetzung HIV und Aids, grade auch von selber positiven Künstlern mit dem Thema in künstlerischer Form, kommt natürlich aus dem schwulen Kontext. Kommt daher, weil wir uns mit uns selber immer auseinandersetzen müssen, weil uns von der Gesellschaft immer vorgehalten wurde und doch vorgehalten wird: „Du bist nicht richtig, du bist falsch, du bist anders, du bist krank“. Und wenn dann wirklich eine Krankheit kommt, die uns bedroht, dann kriegen wir diese Auseinandersetzung damit, weil uns das von der Gesellschaft schon in Bezug auf unser Schwulsein dann erzählt worden is. Und dann finden wir dafür auch Ausdrucksformen, die ääm, wenn die heterosexuelle und heteronormative Gesellschaft uns schon nich versteht, wenn wir denen das erzählen wie wir sind, wie wir denken, wie wir lieben, vielleicht verstehen sie es dann, wenn wir denen ein Bild davor halten.* [...] (IV1, 4)

Die Vorstellung und Verbindung von HIV und Aids mit „dem Fremden“ führte dazu, dass sich viele Künstler*innen, die Frage stellten: Was kann die Kunst leisten, um gegen Entfremdung und Diskriminierung anzutreten? Der Dramaturg Dirk Elwert greift dies in seiner Erinnerung zu *Ein Fest von Orlando* auf folgende Weise auf:

Dirk Elwert: Ich glaube, wenn man, als hätten alle darauf gewartet, dass dieser Auslöser passiert. Als wäre die Zeit reif und keiner wusste so richtig, was macht man, wie macht man, und dann war auf einmal alles so klar, dass es ineinander spielt, dass es, die persönliche Betroffenheit, die Leute, die sich beruflich damit auseinandersetzen, die Mediziner, die Kranken, also auch die Mediziner oder Ärzte, die sich um unsere Tänzer gekümmert haben, wo es um die Leistungsfähigkeit des Körpers ging, die war natürlich eher um Praxis Dasein auch immer mehr konfrontiert mit Aids und HIV. Also da war auf einmal so ein Punkt erreicht, wo man es nicht mehr verdrängen konnte. Es war da, ob man wollte oder nicht. Und daraus hat sich eine Kraft entwickelt, also von allen Seiten, für die Aidshilfe, die gesehen hat, wir kommen aus dieser Fürsorge, sozialpolitischen Richtung, kommen wir raus, weil das was wir tun, hat eben nicht nur was Betreuendes, was Trauriges und was Sozialarbeiterhaftes, es hat was zu tun mit nem' „Ja zum Leben“, weil die Leute, die Aids haben, sind noch nicht tot. Es

passiert noch was, der Tanz hat gesagt, da ist noch was, wir sind am Puls der Zeit, da ist noch was ganz Drängendes, wo wir mithelfen können, das weiterzutragen. (IV2, 4–5)

In den 80er und 90er Jahren richteten sich Künstler*innen und Aktivistinnen gegen den Gedanken von „Aids als Todesurteil“, der vor der Einführung der Kombitherapie 1995/1996 in Gebrauch war und nicht nur zur Angst vor der Krankheit führte, sondern auch die Diskriminierung von Menschen, die mit Aids in Verbindung gebracht wurden, verursachte (vgl. Weingart 2002, 9). So beschreibt zum Beispiel Elwert in seiner Erzählung mit dem Ausdruck „der Tanz hat etwas mit nem‘ ‚Ja zum Leben‘ zu tun“ die Wichtigkeit das Leben und die Leidenschaft zu feiern, so lange es geht, welches natürlich nicht bedeutet, die Augen vor Ungleichheiten zu schließen.

Gaby Tupper: [...] *Wenn ich Führungen auf dem Matthäus Friedhof mache und zu den dort liegenden schwulen Persönlichkeiten, von denen sehr viele an HIV und Aids verstorben sind, dann geht's mir nicht darum zu zeigen: Die hier sind alle tot, sondern da geht's mir darum zu zeigen: Die hier hatten ein verdammt geiles Leben und der hat durch die Gegend gevögelt und richtig Spaß gehabt und auch das gehört natürlich auch bei HIV und Aids mit dazu und das macht die Infektion und die Krankheit anders als alle anderen, weil es eine Krankheit ist, die dort ansetzt, wo der Mensch am verletzlichsten ist, nämlich in der Emotion, in der Erotik. Das was die ganz intensiven Gefühle sind, da versucht diese Krankheit reinzugehen und das kaputtzumachen. Und wenn man da stark wird und sagt: „Das lass ich mir nicht kaputtmachen, das lass ich mir nicht nehmen“, sondern setze dem was dagegen: Vögel nochmal mehr durch die Gegend, mache ne noch schrillere Show, dann is schon allein das ne gewisse Performance um das Virus zu überleben.*

Noora Oertel: *Ja, das ist eine gewisse Handlungsfähigkeit dann auch.*

Gaby Tupper: *Ja, eben. Der Ohnmacht, die man hat, das entgegensetzen und selber wieder zu handeln.* (IV1, 8–9)

Der Schauspieler Enis aus der Präventionstheatergruppe beschreibt, wie man sich von dem Tabu HIV/Aids unter dem Schwerpunkt „Mit HIV kann man leben“ durch das Theater, befreien kann. Obwohl er nicht explizit von der Unterscheidung zwischen HIV und Aids, spricht, kann man dies aber aus dem folgenden Zitat heraushören:

Enis: Yeah you have to put the topic in a way, that people somehow accept it. And once for example one member of the audience said that it was a very good idea to put the topic into a theatre play in a way that in the end there's a happy end and some music etc. And if the play has a happy end even though the main character has HIV and the HIV-test is positive for him, the happy end shows us that: Okay, life continues. So there is a way to live with it and you are not going to die. [...] (IV7, 5)

Der Gedanke des weitergehenden Lebens und der damit verbundenen Freude, über den Enis in dem Zitat berichtet, kann mit Dirk Elwerts Beschreibung über des Tanzes als ein „Ja zum Leben“ verglichen werden. Obwohl es sich in den beiden Beispielen um einen anderen zeitlichen Kontext und medizinischen Fortschritt handelt, thematisieren sowohl Elwert, als auch Enis, wie die Kunst dazu beitragen kann, Marginalisierung zu kritisieren und im besten Falle zu beenden. Enis berichtet, wie es für das Publikum durch das Medium

Theater leichter als durch klassische Diskussionen ist, eine Einstellung ohne Scham und Bewertung einzunehmen:

Enis: I mean in discussions, I could think that the taboo is so big that it is very difficult to discuss about these topics for most of the people. Because I think people are afraid of the judgement. (IV7, 9)

Da das Wissen, das durch das Theater vermittelt wird, von Affekten, Erfahrungen und intersubjektiven Beziehungen geprägt ist, kann es der Kunst nicht nur gelingen, dem Tabu entgegenzuwirken, sondern auch Machtverhältnisse und Wissenshierarchien, die den normativen Gesundheitsdiskurs prägen und zu dominierenden Bildern von Zeitlichkeit(en) beigetragen haben, zu destabilisieren (vgl. Ruthven 2017, 730).

Gaby Tupper: [...] *der HI-Virus greift uns da an, wo wir am verletzlichsten sind, in den Emotionen. In den Emotionen von Liebe, von Sex und Lust und natürlich auch wenn jemand verstirbt, in der Emotion von Trauer und diese Emotion da zu bewältigen, diese Emotion in Bilder zu fassen [durch die Kunst], weil Worte manchmal nicht ausreichen.* (IV1, 13)

5. „It goes through you without control“ – Interpretationen einer Berliner Theatergruppe

Migrant*innen werden häufig als eine Gruppe beschrieben, die unter bestimmten Umständen einem erhöhten Risiko ausgesetzt ist zu erkranken, da sie nicht den gleichen Zugang zu aufschlussreicher Information, Aufklärung und Versorgung hat, was unter anderem an mangelnden Sprachkenntnissen des Personals von Institutionen und Behörden liegen kann.³⁸ So besteht die Gefahr, dass durch den Diskurs der Vulnerabilität von Migrant*innen und deren Assoziation als Zielgruppe des Care Givings und -Receivings, der an dieser Stelle mit dem Gedanken des „Lehrens Anderer“ verbunden ist, ein Othering reproduziert werden kann.

In meinen Interviews zum Thema Präventionstheater wurde als Beispiel die affektive Vermittlung von Information durch die Performance genannt, die sowohl die Leben der an der Performance Beteiligten beeinflussen, aber auch deren Handlungsfähigkeit prägen kann. Diese Art der Informationsvermittlung wurde in meinen Interviews sowohl in Bezug auf das Streben nach einem gleichberechtigteren Zugang zum Gesundheitssystem und Rechtsanspruch als auch den sensiblen Umgang mit dem Thema HIV aus unterschiedlichen kulturellen und sozialen Perspektiven aufgegriffen. Im Großen und Ganzen geht es darum, sich durch die Möglichkeit des körperlichen Einfühlens, die während der Performance ermöglicht wird, von einer potentiellen Angst vor HIV zu befreien und gleichzeitig die Handlungsfähigkeit von Personen, die sich an der Performance beteiligen, zu prägen. Dies geht zum Beispiel aus dem folgenden Zitat von Raed hervor:

³⁸ siehe: Deutsche Aidshilfe, HIV und Migration, <https://www.hiv-migration.de/content/hiv-und-migration>, abgerufen am 12.10.2019.

Raed: [...] But if you give people an idea, or a small idea with art, they are gonna have fun and when they are watching this, maybe they are gonna take the information in a in a really good way, so that they can believe in it as well. Because it's emotional, you know? But if it's talking, it's not emotional enough. Then it's just... A theatre play, I think is gonna go more deep, deep into the person, so you can believe in it more [...] (IV6, 9)

Darüber hinaus wurde mehrmals hervorgehoben, wie in der performativen Kunst Gefühle von Gemeinschaftlichkeit und Zugehörigkeit geschaffen werden können. Andererseits gibt performative Kunst auch Freiheit für unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. In diesem Zusammenhang wurde besonders die Anwendung von Humor aufgegriffen. Dies wird von Jasina im folgenden Zitat beschrieben.

Jasina: Because we have struggled in building our own theatre, because [...] then we ask, maybe the audience will feel provoked and do not want to continue, so we don't want that. So we thought that: Let's put it another way and we decided to put the humour effect on it. So I think that's the main goal. And then to give the information that people need to know. (IV7, 3)

Später betont sie die Bedeutung von Gemeinschaftlichkeit in Bezug auf das Loslösen von einer potentiellen Angst, die mit HIV verbunden ist. Sie tut dies, indem sie über die Wirkung des Lachens berichtet, was auch die Atmosphäre auflockern und ein vertrautes, gutes Gefühl bei den Zuschauer*innen erwecken soll.

Jasina: Everybody knows that. Everybody finds it funny. No one has any fear, or anything. So they also have this comfort feeling during the play. [...] So you don't feel like you are alone in a cabinet watching and taking the information and now you have to learn. (IV 7, 8–9)

Im nächsten Unterkapitel werde ich mich genauer mit Humor als affektive Form der Informationsvermittlung auseinandersetzen. Dabei gehe ich der Frage zur Wirkung von Humor als Praktik des Theaters in Bezug auf das Prägen von Handlungsfähigkeit der an der Performance beteiligten Personen nach.

5.1 Humor und die affektive Vermittlung von Wissen

Die Wichtigkeit, dem Publikum durch den Einsatz von Humor ein gutes Gefühl zu vermitteln, wurde in all meinen Interviews zum Thema Präventionstheater besprochen. Darüber hinaus wurde hier häufig der Vergleich zwischen einer syrischen Fernsehserie und dem Umgang mit dem Thema HIV herangezogen. In der Fernsehserie wird, im Gegensatz zu den Praktiken der Theatergruppe, eine Prävention durch Angst praktiziert.

Jasina: [...] Yeah, because there was for example a Syrian series that was shown ten or twelve years ago, or more, and they talked about HIV/AIDS as a really, really big disease where people suffer and live their life with shame. So we wanted to change that, saying that: „Even if you have it, so prevention is basically number one, but if a prevention does not work and you already have the disease, that doesn't mean the end of the world“. (IV7, 3)

Die Koordinatorin der Theatergruppe spricht über die Fernsehserie und deren manipulative Wirkung auf die Sicht auf HIV in der Gesellschaft und im öffentlichen Leben in folgender Weise:

Amirah: [...] well the series starts with a mirror that was broken. Somebody is breaking the mirror and there are a lot of sounds and then the music and stuff... And this was connected with HIV and this is very important to see how media affects people and therefore we can make a positive impact by helping them to understand and to know more. (IV5, 4)

Das zersplitterte Spiegelbild als Symbol, die Musik und Soundeffekte, mit der Amirah die Wirkung der Serie beschreibt, vermitteln den Eindruck, dass die Zuschauer*innen der Serie eher als passiv dargestellt werden. Angst macht passiv, indem sie uns Hoffnungslosigkeit erfahren lässt. Der Versuch, das Gesicht von HIV zu verändern und sich von der damit verbundenen Angst und Passivität loszulösen, wird im folgenden Zitat von Sarah, der Dramaturgin der Stücke, beschrieben. Sie erklärt dies, indem sie mir den Prozess des Schaffens eines Stückes beschreibt.

Sarah: [...] Together we created a comedy. [...] It started the scene where they were happy together, they loved each other and then suddenly HIV came into their life. So it tells the story where this theme drops into the normal life very unexpectedly from the outside. So they are engaged, they plan the wedding. Ääm, and then he... Oh yes, it was in Arabic language and about an Arabic marriage, in Arabic marriages you always have to get check ups for everything, so just as a normal part of it. So the question is, when did the audience actually notice that it was going to be an anti-health issue? And they didn't notice until the third scene. (IV4, 5)

Als eine weitere Sache, die die Handlungsfähigkeit der Zuschauer*innen prägen und dazu beitragen kann, HIV in der Gesellschaft zu normalisieren, wurde in meinen Interviews, neben des Vermittels eines guten Gefühls (durch den Einsatz von Humor), auch aufgegriffen, wie im Theater religiöse Perspektiven und Aufklärung auf eine sensible Art und Weise miteinander verbunden werden können.

Da aber in manchen religiösen Kreisen Homosexualität immer noch ein Tabu ist, kann es vorkommen, dass queere Perspektiven nicht ausreichend beim Machen von Zeitlichkeit(en) berücksichtigt und somit aus den positiven und hoffnungsvollen Erzählungen und Bildern zu HIV in gewisser Weise ausgeschlossen werden. Ich konnte dies an der Struktur der ausschließlich heteronormativen Darstellungen der Liebesbeziehungen in den unterschiedlichen Theaterstücken, die ich besucht hatte, erkennen. Als ich Amirah in unserem Interview fragte, ob die Theatergruppe sich auch mit anderen Formen von Sexualität und Gender Identitäten auseinandergesetzt hat, erzählte sie mir, dass es schwierig sei, queere Perspektiven auf die Bühne zu bringen, weil man dafür mehr finanzielle und soziale Ressourcen und Unterstützung benötige, um sich dem Thema auf sensible Weise annähern zu können.

Amirah: It needs lots of braveness and courage to do such things. It needs really. And, as I told you, the problem is that I have a lot of ideas and that's like... We need support. We need support. What we have is not enough to do such big things. [...] Like we can do small films about homosexuality, about taboo things, but as I told you, [...] here I feel everything is difficult to do. It's not easy to get support, it's not easy to get a budget and you have sometimes strict rules and things which is really... And such work need more space, more relaxing ways to make a good job. (IV5, 13)

Meine Forschungsfrage, ob die performative Kunst queere und fluide Verständnisse von Zeitlichkeit(en) durch ihr affektives Potential schaffen und somit heteronormative und koloniale Ordnungskategorien und Klassifikationen aufbrechen kann, erweist sich in

diesem Falle als ambivalent. Kunst kann nicht ausschließlich als autonome, freie Akteurin betrachtet werden, da sie immer in gewisser Weise abhängig von finanziellen Ressourcen und dem gesellschaftlichen und sozialen Umfeld ist (s.a. Latour 2005, 3).

Amirah: We cannot separate culture from religion because they affect each other and in Arabic countries and Muslim countries, most of their values they get from religion. So in this situation some of them, when someone reacts against something, when you say something especially about relationship, about gender, they think it's against religion. But in theatre they are just receiving ideas, so now at least it gives them some time to think about, to process and to make them face some other situations, where they can connect things with each other, but in discussions sometimes they don't want to change their mind, because they feel weak if they change their mind. [...] (IV5, 12)

Trotzdem hat die Kunst, wie es Amirah am Ende des oben genannten Zitats aufgreift, im Vergleich zu Diskussionen auch eine gewisse Macht, die sich gerade durch die symbolische Ebene und die Mehrdeutigkeit von Interpretationsmöglichkeiten zeigt.

Gaby Tupper: [...] *Und oft sind es die Bilder, die zum Thema HIV und Aids teilweise sehr eindrücklich sind. Bilder von sterbenden Menschen erinnert mich an eine Ausstellung einer, ich meine, schwedischen Künstlerin, Fotokünstlerin, die auf HIV und Aids aufmerksam geworden ist und die Fotos gemacht hat mit HIV-Positiven und ääm die Geschichte Jesu in großformatigen Bildern nacherzählt hat in modernen Settings: Die Taufe Jesu fand in einem Schwimmbad statt, die Geschichte mit schwulen Menschen, mit Lesben und Schwulen nacherzählt hat. Die hat ein Bild geschaffen, wo man eine Gruppe von Frauen sieht, alle in weißen Mänteln mit der roten Schleife dran und das waren alles Mütter, die ihre Söhne und ihre Töchter an HIV und Aids verloren haben. Wo auch das Thema dann plötzlich reinkam, was unglaublich berührend war. [...] Und trotzdem auch eine unglaublich schöne sehr sehr christlich-nahe Darstellung der ganzen Geschichte war, wo sich natürlich die katholische Kirche drüber aufgeregt hat, wo sie auch in andern Fotos nackte Männer aufgenommen hat und gesagt hat: „Na das ist Gottes Schöpfung, so ist der Mann geschaffen, so lass uns doch mal hingucken. Und ich glaube, das ist, wenn es da so ne künstlerische Auseinandersetzung gibt, ist es für manche einfacher daranzugehen und sich dem zu öffnen, oder so was anzulegen um zu sagen: „Ah okay, so ist das“. Jetzt versteh ich's. Jetzt hab ich nen Bild dazu, oder kann's mir eher vorstellen.* (IV 1, 4)

5.2 Die positive Macht der Performance und die Handlungsfähigkeit des Publikums

Amirah: [...] These people, as I said, you can at least make them keep silent in front of the hard experience of people who complain. But by discussion, by writing, by talking to them in a scientific way, they will keep on having answers and negotiations, because they are influenced by their religious ideas, or some social values. But when it comes to arts, it goes through them without control. [...] (IV5, 17)

Wie Amirah, die Organisatorin der Präventionstheatergruppe, berichtet, hat die performative Kunst das Potential, Sachen auf eine Weise jenseits der rationalen, „lehrenden“ Wissensvermittlung zu bewegen und kann so die Zuschauer*innen auf gewisse Art „überfallen“: „[Art] goes through you without control“. Die Wirkung, die durch Irrationalität, Kontrollverlust, Gefühle und Unordnung entsteht und einen emotionalen,

körperlichen Charakter hat, lebt eine Handlungsfähigkeit, eine Macht, aus, die sich jenseits hegemonialer Ordnungskategorien befindet. So kann es einer Performance gelingen, Personen, die ihre Meinungen zum Beispiel zum Thema HIV/Aids aus solchen Normen herausbilden, zu einem anderen Denken anzuregen, welches wiederum seine Grundlage in der gelebten Empathie hat. Anders als, zum Beispiel in der Fernsehserie, wird durch eine positive, hoffnungsvolle Sichtweise auf HIV ein Verständnis aufgebaut, das sowohl Toleranz als auch Empathie hervorrufen soll. Durch diese Erfahrung entsteht eine Art von positiver Macht. Auch Raed greift dies in ähnlicher Form im folgenden Zitat auf:

Raed: [...] We can take this disease into a more beautiful circle, into a more protected circle. And we can be more friendly to the people who have this disease. And it's not gonna take you to death. [...] (IV6, 3)

Ich habe Amirahs Ausdruck „it goes through you without control“ so verstanden, dass sie damit unter anderem auf die Kraft der Kunst verweist, vergeschlechtlichte Perspektiven zu dekonstruieren. Dabei frage ich mich, wie dies überhaupt möglich ist, in einer Welt, die auch geschichtlich und sprachlich so stark von bestimmten Kategorien vorbelastet ist. Vielleicht ist der Performance Raum tatsächlich eine Utopie, die uns auf eine gerechtere Welt hoffen lässt, indem wir uns über die Machtstrukturen durch ein körperliches Empfinden bewusst werden.

Was in meinen Interviews zum Thema Präventionstheater weiterhin eine wichtige Rolle spielte, war die Verbindung zwischen Care und positiver Macht, die sich in Form der sensiblen und gerechten Wissensvermittlung sowie der Ambition „ein gutes Gefühl“ zu schaffen, zeigt. Auf dem ersten Blick könnte man meinen, dass die Zuschauer*innen die Rolle der Care Receiver haben, weil sie die Information erhalten. Die Analyse meines Materials zeigt jedoch, dass die Beziehungen, die im Moment der Performance zwischen Care Giving und Care Receiving entstehen, eher fluide sind.

Im nächsten Interviewausschnitt wird die Ambivalenz der Rollenverteilung zwischen Care Gebenden und Care Nehmenden, sowie deren Relationalität, anhand von Praktiken des Schauspielens von Jasina beschrieben. Sie erinnert sich an eine Theaterszene:

Jasina: [...] We did for example a scene where the husband gets the knowledge that he is HIV-positive and then we have the conflict between the husband and the wife, whether if they decide to stay together, or not. And then, we present the conflict, although we end the situation. We end the scene and we jump to the second scene where they are sitting with their friends, telling that they are going to stay together and that they did the test which was HIV-positive. So we skipped the fact that they agreed on it, for example, and that made the audience to connect the information with the humane aspect of it and also to ask questions like: “How, why, is that possible, what could be a barrier, what not?” I think that if we are just presenting the information... Like art just gives you this opportunity that you don't have to say everything, but it gives the perfect chance for other people, the audience, to ask their personal questions. (IV7, 11)

Jasina verweist mit ihrem Ausdruck “art just gives you this opportunity that you don't have to say everything, but it gives the perfect chance for other people, the audience, to ask their personal questions”, auf das individuelle, aktive Denken des Publikums. Bei der Informationsvermittlung über das Gesundheitssystem wird also eine Beziehung zwischen handlungsfähigen Subjekten und dem Gesundheitssystem organisiert, in der der Mensch

gleichzeitig die Rolle eines bestimmten Erfahrungen ausgesetzten, handlungsfähigen Wesens bekommt aber dennoch von gesundheitspolitischen Strukturen abhängig ist. In meiner Forschung spielt an dieser Stelle auch Gender eine wichtige Rolle, was ich bereits am Ende meines theoretischen Unterkapitels 3.3 zur Frage der Rollenverteilung von Frauen, wo ihnen Verantwortung, Vulnerabilität und Handlungsfähigkeit zukam, reflektiert habe.

Jessica Ruthven hat in ihrer Forschung (2017) zum südafrikanischen Playback Theater thematisiert, wie das Theater sowohl die Verantwortung, als auch die Handlungsfähigkeit bei der Erstellung von Inhalten dem Publikum übergibt, anstelle das Wissen durch biomedizinische Klassifikationen und Statistiken weiterzugeben. Somit kann eine größere Bandbreite menschlicher Erfahrungen zum Thema HIV anerkannt werden, als es beispielsweise in Interventionsformen geschieht, in denen wissenschaftliche Fakten oder physiologische Behandlungen bevorzugt werden. Durch die Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten, kann es dem Theater gelingen, routinemäßigen Gesundheitsnachrichten abzuweichen. (vgl. Ruthven ebd., 736) Mit anderen Worten, können durch das Theater Wissenshierarchien, die eher als rational zu betrachten sind und HIV/Aids durch kognitive Modelle von Ursache und Wirkung verstehen, auf den Kopf gestellt werden (vgl. ebd. 736–737).

Gaby Tupper: Ich glaube, Kunst kann schaffen, Emotionen zu transportieren. Emotionen sind ganz ganz schwer oft in Worte zu fassen. Ääm also als ganz praktisches Beispiel: Wenn ich eine rote Rose habe und einen mir lieben Menschen diese rote Rose schenke, dann zeigt ihm das, wie ich zu ihm stehe und da ist das Wort „Ich liebe dich“, oder der Satz „Ich liebe dich“, oder „Ich hab dich lieb“, ääm is viel schwerer rüberzubringen, zu vermitteln und auch von dem Gegenüber sehr viel schwerer zu deuten, als die rote Rose. Und ich glaub auf ner ähnlichen Ebene kann Kunst Emotionen transportieren. (IV1, 12–13)

5.3 Citizenship und künstlerische Auseinandersetzungen mit der Gegenwart

HIV ist es gelungen, unterschiedliche Phänomene, wie zum Beispiel Kondom Demonstrationen, sexuelles Empowerment, ethische und soziale Verantwortung und Übereinstimmung mit medizinischen, bzw. therapeutischen Regimen, zusammenzubringen. Dieses Zusammenbringen führt nach Auffassung Vinh-Kim Nguyens dazu, dass eine sogenannte therapeutische Bürger*innenschaft produziert wird. Die biopolitische Bürger*innenschaft basiert somit einerseits auf einem (biologischen) HIV-positiv sein, andererseits auf (politischen) Ansprüchen auf Rechte, wofür der Zugang zur Behandlung ein Beispiel ist (vgl. Nguyen 2005, 126).

Obwohl die Theatergruppe, mit der ich geforscht habe, eine präventive Absicht verfolgt und sich nicht ausschließlich an HIV-positive Personen als Zielgruppe der Informationsvermittlung richtet, wird die Information in Bezug auf gesundheitspolitische Richtlinien weitergegeben. Vor den Veranstaltungen gab es einige informative Vorträge der Berliner Aidshilfe, die verschiedene Perspektiven auf HIV hervorbrachten. Alle Beiträge wurden ins Deutsche übersetzt. Nachdem die Theateraufführungen vorbei waren, wurde

dem Publikum die Gelegenheit gegeben, Fragen zu stellen und Kommentare mit einzubringen, die auch jeweils ins Deutsche übersetzt wurden. In der Abschlussdiskussion spielte dabei vor allem das Befreien vom Stigma eine wichtige Rolle.

Im Interview mit Jasina und Enis kommt die Befreiung vom Stigma unter anderem dadurch zum Ausdruck, dass sie dafür plädieren, HIV und Aids anstelle biomedizinischer Klassifikationen im Sinne einer globalen Assemblage zu betrachten.

Enis: [...] So in the situation of war there is a big chance of getting infected by HIV, because there is nothing official. [...] So we also could a bit connect to that, I mean: “Hey guys, take care of yourself, you are coming from a country that has been five years in the situation of war. This means, more sickness, more diseases. It’s so simple, that’s nothing about having an affair or whatever”. (IV7, 12)

Indem sich Enis auf die Situation des Krieges bezieht, versucht er die Stigmatisierung von Menschen mit HIV zu vermeiden, die dann droht, wenn es in der Diskussion zu HIV/Aids hauptsächlich um biomedizinische Klassifikationen geht.³⁹ Es geht darum, Ungleichheiten des Zugangs zum System zu kritisieren, die aus der Tabuisierung, Armut, Stigmatisierung und globalen, neoliberalen Machtstrukturen zustande kommen und diese jenseits von Identität Zuschreibungen zu denken.

5.4 Zeitlichkeit(en) in Verbindung mit Genderkonstruktionen

Bei der Analyse meines Materials stieß ich auf die Ambivalenz von Humor als Werkzeug der Wissensvermittlung. Diese Ambivalenz zeigte sich in den verschiedenen Veranstaltungen, die ich zum Thema besuchte, an den ausschließlich heteronormativen Darstellungen der Liebesbeziehungen. Dieser Schwerpunkt kann einerseits aufzeigen, dass HIV nicht nur eine „Krankheit der Schwulen“ ist, als die sie in Europa und in den USA häufig bezeichnet wurde. Andererseits werden an dieser Stelle queere Perspektiven in gewisser Weise aus der Geschichtsschreibung ausgeschlossen und nicht in Hinblick auf ein positives, langes und glückliches Leben (auch) mit HIV thematisiert.

Wenn ich nun der Bedeutung von Humor in Hinblick auf die Zugänglichkeit von Information nachgehe, merke ich, wie Humor eher als etwas Mehrdeutiges gefasst werden sollte, anstatt sich zum Beispiel zu sehr auf das Potential eines Schaffens von Gemeinschaftlichkeit zu konzentrieren: Lachen und Humor können auch die Frustration widerspiegeln, die stereotypische Bilder von Geschlechtern, gesellschaftliche Rollenverteilungen und dominierende heteronormative, koloniale Perspektiven aufzeigen. An dieser Stelle muss ich an die Worte Jasinas, aus unserem Interview zurückdenken, mit denen sie erzählt, wie es durch das Lachen einfacher als durch Argumentieren ist, Gefühle und Meinungen auszudrücken.

³⁹ Dieser Gedanke wird in ähnlicher Form von Nguyen aufgegriffen. Er argumentiert, dass gerade die biomedizinische Klassifikation von HIV/Aids, wo zum Beispiel das Klagen über Krankheit als etwas Körperliches mehr Gewicht als deren Zusammenhang mit gesellschaftlichen Umständen, wie in etwa Armut, Ungleichheit und struktureller Gewalt hat, zur Stigmatisierung beitragen kann. Im Gegensatz dazu plädiert Nguyen dafür, HIV als soziale Konstruktion zu betrachten (vgl. Nguyen 2005, 125). Gleichzeitig argumentiert er gegen die Essentialisierung von Identitäten (vgl. ebd. 126).

Jasina: I think what I realized after the play was that it was really important to give that humour effect, because then nobody has to stand up in the audience and say: “Okay, I liked it”. And talking is also much harder than laughing. You need more confidence to stand up and to say “I liked it”, but you don’t need that much of confidence if you actually laugh, if things seem funny. So that was a really important thing. (IV7, 8)

Als ich in meinem theoretischen Teil zum Thema Bürger*innen Sein unter dem Aspekt von Care und der Frage von Geschlecht über die Rolle von Frauen als verantwortliche, aber auch handlungsfähige Bürger*innen geschrieben habe, brachte mich die Thematik der Beteiligung des Publikums dazu, über Fragen zu Gender in Bezug auf Theaterpraktiken und deren Wirkung zu schreiben. In meinen Interviews wurde in diesem Zusammenhang, sowie auch unter der Problematik von Heteronormativität, nicht nur über die Bedeutung von Humor berichtet; auch dem Schweigen kam eine wichtige Rolle zu. Amirah erzählt zum Beispiel, wie durch das Theater sich in anderen Kontexten dominant durchsetzende Stimmen in einer nachsichtigen Weise dazu aufgefordert werden können, sich zurückzuhalten, welches zum Beispiel in klassischen Diskussionen nicht immer unbedingt möglich ist.

Amirah: [...] Like we said, in communication these are more authentic than literal words. And it really effects people. Even if they logically don’t agree, but whoever, like a conservative person, or religious person, like when you tell him the reality, or the scientific information and the human feeling, at least he will keep silent. He will never agree, but he will at least respect. [...] (IV5, 14)

Jasina und Enis diskutieren darüber, wie das Thema HIV/Aids so hervorgebracht werden muss, dass es bestimmte (patriarchale) Werte respektiert, welches als Voraussetzung des Ankommens (und Akzeptierens) von Information betrachtet wird. Die Schauspieler*innen thematisieren dies anhand eines Beispiels aus ihrer eigenen Erfahrung.

Enis: [...] it was also hard for us to bring the roles in a way, that it still makes sense to create a story and to be sensitive to the people and to not show male authority in a bad way. Because we are coming from a country that has patriarchal values and that’s actually part of the problem with HIV also. So it is always important to keep this respect, but this kind of respect, that is coming from the authority of the male in the family and his position in the family. So you keep it and you don’t touch it, but you show it somehow that you should take care about your stuff. [...] (IV7, 6)

Die Beziehung zwischen der Ideologie des Gesundheitssystems und religiöser, sozialer Werte, die durch das Theater geschaffen wird, ist ambivalent, weil sie, wie Enis erzählt, auch Differenzen (z.B. zwischen Geschlechtern) schafft und (Gender-) Hierarchien reproduzieren kann. Konkret zeigt sich dies zum Beispiel an der Anwendung von Humor, was eine Art und Weise des Erzählens von Geschichten ist und nicht nur im Sinne von Gemeinschaftlichkeit, sondern vielmehr auch durch sein Potential, Hierarchien und Machtstrukturen aufzuzeigen, gefasst werden sollte. Gleichzeitig geht es aber auch darum, den Respekt vor religiösen und sozialen Werten mit der Möglichkeit von Ironie, die durch die Mehrdeutigkeit und Diversität der eigenen Formensprache der Kunst zur Sprache kommt, miteinander zu verbinden.

Enis: [...] Because it is a topic in that the people are so judgemental. So judgemental! It could be interpreted that in one point you are just bringing some western values, or whatever. So you are really talking about an extremely sensitive topic. (IV7, 5)

Die Soziologin Maggie O'Neill (1999) beschreibt, wie die Kunst das Potential hat, das, was sich außerhalb unserer verbalen Sprachgrenzen befindet, wie in etwa das Mimetische, Sensuelle und Nicht-Konzeptionelle, durch ihre eigene Ausdrucksweise zu reflektieren. Dadurch kann die Kunst zu einer „Politik“ beitragen, die ein Identitätsdenken unterhöhlt und stattdessen binäre Denkstrukturen durchkreuzt, ohne diese zu seinen eigenen zu machen (vgl. O'Neill ebd., 29). Nach diesem Gedanken gelingt es der Kunst, im Idealfall Ungleichheiten sichtbar zu machen. Sie tut dies durch ihre eigene Formensprache, die sich jenseits der konkreten Realität befindet und gleichzeitig aber auch mit ihr verflochten ist.

6. „It hit me and it launched into my heart“ – künstlerische Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit

Gaby Tupper: *Ja. Wie wir ja nicht erst seit dem Nationalsozialismus wissen, hat die Kunst sehr viel Macht. Ansonsten hätte es weder die entartete Kunst bei den Nationalsozialisten gegeben, noch die Bücherverbrennung, wenn die Nationalsozialisten nicht um diese Macht der Kunst gefürchtet hätten, die nämlich für solche Politik sehr bedrohlich sein kann.* (IV1, 5)

Ich habe mich im vorangegangenen Kapitel unter anderem auf Fragen zur Handlungsfähigkeit des Publikums konzentriert, welches ich schon in meinem dritten Kapitel in Bezug auf die Gleichzeitigkeit der Handlungsfähigkeit und Verantwortung von Frauen durch das Aufbrechen von Rollenzuordnungen des Care Givers und Care Receivers einleitete und diskutierte. Meine zweite Herangehensweise, die nicht den Menschen in den Vordergrund stellt, sondern die Kunst an sich, obwohl von Menschen praktiziert, als etwas betrachtet, das in der Zeit Veränderungen schaffen kann, ist von Theodor Adornos Gedanken zur Autonomie der Kunst geprägt. Obwohl dieser Blickwinkel auch in meinem ersten Feld präsent war, als ich zum Beispiel die „positive Macht des Theaters“ ansprach, möchte ich nun den Gedanken hauptsächlich anhand des Materials, das ich vom Berliner Opernverein bekam, erklären.

6.1 Die Bedeutung von Trauer und dessen Relationalität zu Ästhetik in Interpretationen zum *AIDS Quilt Songbook*

Während in meinem ersten Feld die Beziehung zwischen dem Publikum und Care sich auf konkrete Informationsvermittlung, die auf einen gleichberechtigteren Zugang zum Gesundheitssystem zielt, konstituiert, wird in meinem zweiten Feld Care noch stärker im

abstrakten Sinne als „Sorge durch Ästhetik“ verstanden. Diese Sorge ist in diesem Beispiel mit der Darstellung von Trauer gekoppelt.

Der Tanz Theoretiker und Aids-Aktivist David Gere bezeichnet die Interdependenz von Aktivismus und Trauer als eine der wichtigsten Kernkomponenten vieler AIDS-Choreographien und untersucht Ausbrüche und Embodiment von Aktivismus (vgl. Gere 2004).⁴⁰ In Hinblick auf Geres Gedanken zur gegenseitigen Abhängigkeit von Aktivismus und Trauer in Aids-thematisierender Kunst und deren Auswirkung auf Embodiment, zeigt sich in der Repräsentation von Trauer eine gewisse Handlungsfähigkeit der Kunst, die dadurch, dass sie Emotionalität auslösen kann, das Engagement der Künstler*innen und Aktivist*innen beeinflusst. So beschreibt die Sopranistin Cathy, wie das Hören des Songs Walt Whitman einen Einfluss auf ihre spätere künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema HIV/Aids hatte.

Cathy: [...] I was introduced to the songbook in gradual school and really fell in love with it from an artistic standpoint. And the activism actually came later through my involvement with the music. So it wasn't a conscious decision that I made through after the topic of HIV and AIDS. I really, I first pursued it musically [...] and I followed it because of the music. (IV3, 2)

Die Art und Weise, wie sich die Musik durch ihre Sprache und Ästhetik in körperlichen Reaktionen der Artist*innen und des Publikums erfahrbar macht, schafft eine non-lineare Sichtweise auf Zeitlichkeit, indem sich der Moment der Performance in der Zeit verschiebt und das Engagement der Erfahrenden beeinflusst. Cathy thematisiert diese Zeitlichkeit, die im Moment der Performance entsteht, als etwas, was sich aus Interaktionsformen zwischen Publikum und Artist*innen zusammensetzt.

Cathy: [...] the added layer of live performance is also a temporal experience. It's not like a recording, it's also not like a book or a poem in that. The audience and the performer are linked in time, this is something that is happening right now and it's not going to happen again. So there is an urgency to that and it's an experience that you go through together, a pianist, a singer, a dancer, an audience member, a listener becomes really a part of that experience and it is not something that can be transmitted in really any other media. (IV3, 5)

Ihre Ausdrücke „the audience and the performer are linked in time“ und „there is an urgency to that“, lassen den Fokus auf den gemeinsamen gelebten Moment legen. Dieser Moment ist sowohl einzigartig als auch flüchtig. So schreitet die Kunst über zeitgebundene Individuen hinaus (vgl. Crimp 2002, 29–30), indem sie diese miteinander verbindet.

Cathy: It's really, one of the most beautiful things about music and about performing music, not just recording it, is that you do build a kind of bubble with the audience in the moment, in time and anyone who is in that room is a member of this somewhat super natural experience, that this thing that we have put together and that we are giving as a gift to the audience, they become an active participant in it and I think that with this kind of music, that is so beautiful in so many different ways, not always kind of tonally lovely, but very dramatically impactful, is that, I think we knew going into it that it would, if we could get an audience to come, they were gonna, they were gonna love it. Part of why I knew that it is like that, is because that was my reaction. The

⁴⁰ Embodiment weist auf den Prozess hin, in dem sich kollektives Verhalten und Vorstellungen, die durch ein gewisses Anpassen der Subjekte im (sozialen) Umfeld erworben werden, in der gelebten Erfahrung auf einer körperlichen Ebene widerspiegeln (vgl. Noland 2009, 9).

first time I ever heard Walt Whitman in 1989, I was blown away. It hit me and it launched into my heart and it hasn't left. (IV3, 5)

In dem Zitat von Cathy wird die künstlerische und gemeinschaftliche Erfahrung durch ästhetische Konzepte, wie zum Beispiel „one of the most beautiful things“, „dramatically impactful“, „I was blown away“, „it hit me and it launched into my heart“ beschrieben, die darüber hinaus die emotionale Ebene von Erfahrung betonen. Bei der Verbindung von Trauer, Ästhetik und Emotionalität, frage ich mich, inwiefern diese „urgency“ und „Einzigartigkeit“ zur HIV/Aids-Thematik im „realen Leben“ steht und welche Art von Geschichts- und Zukunftsschreibung sie generiert.

Matteo Nanni schreibt in seiner Interpretation zu Adornos Gedanken über die Mimesis der Kunst, dass das Verhältnis von Kunst zu Geschichte als Erzählung des „Wirklichen“ zu betrachten sei, welches emotionale Erfahrungen und Nachempfindungen dessen, was jeweils als „Wirklich“ interpretiert wird, ermöglicht. Dabei geht es nach Auffassung Nannis, Adorno im Mimesis-Begriff nicht darum, dass die Kunst das Reale abbildet, sondern dass das mimetische Verhalten sich der Realität selbst gleich macht (vgl. Nanni 2004, 49–51; Adorno 1990b, 487–490). Das mimetische Verhalten ist durch „das Ineinandergreifen zweier Momente charakterisiert: Es ist ein in sich Gleichmachen, um dadurch diese Sache selbst zu werden, sich so dem Anderen anzuschmiegen und bis in die eigenen innersten Strukturen so zu werden, als sei man das Andere“ (vgl. Nanni ebd., 51).

Eine weitere Sache, die an dem Zitat von Cathy interessant ist, ist die Art und Weise, wie Affektivität und Gemeinschaftlichkeit durch Konzepte, die auf den utopischen Charakter der gemeinsamen Erfahrung der Performance verweisen, beschrieben werden. Solche sind zum Beispiel: „to build a kind of bubble with the audience in the moment“, und „supernatural experience“. Was sich an diesen Beispielen zeigt, ist, wie die Geschichte durch etwas, das vom fiktiven Charakter geprägt ist, gemacht wird. Diese Geschichte verbreitet sich durch ihre Wirkung auf das Publikum, das auch selber am Schreiben der kollektiven Geschichte beteiligt ist, über den Performanceraum hinaus.

Die ästhetischen und künstlerischen Praktiken, die zusammen mit der Präsenz des Publikums zu einem solchen utopischen Performativen (vgl. Munoz 2009; Dolan 2001; 2005) beitragen, waren in der Performance zum *AIDS Quilt-Songbook* besonders mit der Repräsentation von Trauer und Schmerz gekoppelt.

Die Sopranistin reist etwas Imaginiertes mit dem Ausdruck von Leid, Schmerz und Wut aus ihrer Brust und bläst es von ihrer Hand wie Sternenstaub in den Raum. Sie trägt ein flatterndes schwarzes Kleid. Der weite Ausschnitt zeigt ihren roten BH aus Spitze. In der Mitte des Stücks verwandeln sich die Wut und das Leid der Frau auf einmal in Freude und Leichtigkeit, welches man schon an den die Stimmung einleitenden Tönen des Klaviers erkennen kann. [...] Plötzlich erscheint vor ihr eine fiktive Wand. Sie stellt diese Wand mit den Bewegungen ihrer Hände dar, indem sie gleichzeitig so tut, als würde sie versuchen, diese wegzuschieben. [...] Danach beginnt sie, sich ins Publikum zu schlängeln, indem sie engen Kontakt mit einzelnen Mitgliedern des Publikums aufnimmt. [...]

Die Sängerin kehrt nach einer Weile in die Mitte der Bühne zurück und richtet ihren Blick erneut auf ihre Hand. Sie bläst das Stück in die Luft, fängt es wieder ein und bläst es dann wieder weg. Sie wiederholt diese Bewegung so lange, bis sie letztlich etwas aus ihrem Herzen heraus reißt und es schmerzvoll und aggressiv zugleich auf die Erde fallen lässt. Es beginnt ein dramatisches Klavier Gewitter. Einsamkeit und Verzweiflung. Erst jetzt kapiere ich, dass es

sich vermutlich um den inneren Konflikt einer an HIV-erkrankten Frau zu ihrer eigenen Schwangerschaft handelt. Das lange Stück hat ein gutes Ende. Die Frau hält nun ein fiktives Kind in ihren Armen. „We are meant together“, singt sie und hebt das Baby in die Luft. (TB2)

Obwohl das Stück ein glückliches Ende hat, sind die meisten Stücke des *AIDS Quilt Songbooks* traurig. Im Vergleich zur Präventionstheatergruppe, deren Stücke ausschließlich ein Happy End haben, gibt es hier einen klaren Unterschied, weil die Auseinandersetzung mit HIV keine präventive Ambition hat, sondern eher eine ästhetische, die wiederum Werte von Solidarität, Gerechtigkeit, Empathie und Gleichberechtigung vermitteln soll. Dies geschieht, indem sie an gesellschaftspolitische Ungleichheiten aus der Vergangenheit und Gegenwart durch ästhetische Mittel erinnert. Cathy beschreibt dies im folgenden Zitat unter der Auffassung des menschlichen Bedürfnisses Schmerz in Schönheit zu verwandeln.

Cathy: [...] And I have to believe, this is part of the human spirit, the human experience, the need to create beauty out of pain. Because it's, in many ways it is something that heals us. [...] (IV3, 6)

Die Möglichkeit, Trauer in Schönheit zu verwandeln und dadurch eine Art Heilung zu ermöglichen, die auch eine Stimme in die Zukunft tragen soll, bekam in jeden meiner Interviews und allen drei Feldern eine Bedeutung. Der Schauspieler Raed aus der Präventionstheatergruppe greift dieses Thema folgendermaßen auf:

Raed: It [art] is about making connections and to make us to get into a higher level and into a higher emotional level, a higher humanity level and to make ourselves to be more aware about human feelings that can take us into a better place than we are, for the future. [...] It's gonna make you a better person. (IV6, 15)

Nach Auffassung Raeds geht es in der Kunst einerseits um das Schaffen von Verbindungen zwischen Personen, andererseits um Spiritualität. Wie er beschreibt, kann die Kombination beider Sachen dazu beitragen, dass wir uns unseren eigenen Gefühlen besser bewusst werden und dadurch auch einfühlsamer handeln können. Demnach könnte das Schreiben der Geschichte und der Zukunft durch künstlerische Praktiken ein Schreiben der Geschichte und der Zukunft durch affektive Interaktionen und gelebte Erfahrungen bedeuten. Mit anderen Worten, es ist nicht ausschließlich Rationalität, die Zeitlichkeit(en) schafft: auch Emotionen, die sich intersubjektiv im Moment (der Performance) konstituieren, tragen zu verschiedenen Zeitlichkeiten bei.

6.2 Emotionale und kollektive Zeitlichkeit(en)

Wenn ich die Gedanken zu sich aus Emotionen herausbildenden Zeitlichkeiten mit Adornos Theorie vergleiche, merke ich, dass die emotionale Geschichtsschreibung gerade durch das mimetische Verhalten der Kunst ermöglicht wird und das Publikum Teil dieses Moments (und der Geschichtsschreibung) werden lässt. Dieser Moment ist gleichzeitig Realität, weil er sich in den fühlenden Körpern der Erfahrenden verankert (vgl. Merleau-Ponty 2014) und eine Utopie, da er sich durch die Sprache der Kunst (und deren mimetischen Charakter) erfahrbar macht. Diese Zeitlichkeit lässt uns Trauer, Leidenschaft,

Freiheit, Angst, Wut, Scham und andere Sachen fühlen. In der Kunst bekommen gerade diese Gefühle häufig einen ästhetischen Wert.

Auch in meiner Erfahrung mit dem Anschauen der Choreographie *Orlando is Dead* von Jean Renshaw, konnte ich später der Bedeutung von gelebter Zeitlichkeit durch meine Empfindungen von Affektivität nachgehen. Obwohl der Kontakt zwischen Publikum, Künstler*innen und dem Performance Raum nicht konkret präsent waren, sondern ich meine Erfahrungen durch das Medium des Videos reflektierte, gingen mir die getanzte und verfilmte Geschichte unter die Haut.

Die Kamera verschiebt sich an den vorderen Rand der Bühne. Eine Reihe von Tänzerinnen schreitet in langen, luftigen, violetten, weißen und hellblauen Kleidern in zwei Reihen herein. Plötzlich bleiben alle in einer Position, in der der Blick zur Decke gerichtet ist, der Brustkorb geöffnet ist und die Arme neunzig Grad angewinkelt sind, stehen [...] Eine Sopranistin singt die klassische Melodie von Steve Reichs Tehillim, woraufhin ein luftiger Tanz der Frauen, der Drehungen, diverses Beinheben und Balancen umfasst, beginnt. Ab und zu gleiten die Tänzerinnen auf den Boden. Sie verlagern ihr Gewicht auf eine, oder beide Hände und schieben sich mit diesen unterschiedlichen Slides quer über den Boden. An einer Stelle nehmen ihre Körper die Form eines von oben herabschauenden Hundes ein, aus dem sie dann geschmeidig auf die Knie kommen und sich von dort zurück in den Stand bewegen. [...] Die Bewegungen, werden in einer flüssigen Qualität ausgeführt und gleichen so dem Wasser. Sogar die Pausen werden lebend und elastisch ausgeführt. Beim Anschauen der Szene bekomme ich Lust, selbst zu tanzen. Der Genuss und die Freiheit der Bewegung, die gleichzeitig Anstrengung, verbunden mit Konzentration und Leidenschaft beinhaltet, der Kontakt der nackten Füße mit dem Boden und des Körpers mit dem Raum gehen mir unter die Haut. Obwohl ich diese Eindrücke durch das Medium des Videos erfahre, sind meine Empfindungen erstaunlich stark. Gleichzeitig empfinde ich eine gewisse Melancholie. (Orlando is Dead, VT)

In dieser Phase des Schreibens merke ich, wie die in meiner Performance von mir angestrebte Aufteilung meiner theoretischen Ansätze in drei Felder immer brüchiger wird. Die unterschiedlichen Zeitlichkeiten, die in den in den Feldern zum Ausdruck kommen und Bedeutungen erhalten, fließen ineinander über. Sie richten sich gegen die Ordnung, die ich in der Verschriftlichung meiner Forschung zu schaffen versuche.

7. Gesichter von Aids –Ein Fest für Orlando

Uwe Möller: Also damals war es so, dass es total angstbesetzt war, weil Aids ein Gesicht hatte. [...] Danach in Nürnberg war es weiter ein großes Thema, vor allen Dingen in der, ich sag mal, in der gesamten, in der ganzen Schwulen- und in der Künstlerwelt, weil es gab einige Künstler, die dann im Nachhinein auch noch gestorben sind, aber alle wirklich mit dieser Aussichtslosigkeit, dass es auch keine Möglich-, keine Therapiemöglichkeit gibt. Und heute ist es so, wenn ich jetzt einfach mal das Haus nenne, Oper Leipzig, ich kenne niemanden am Haus. Ich weiß nicht, ob es hier jemanden gibt, aber das ist auch für mich selber tatsächlich nicht das vordergründige Thema. [...] (IV2, 18–19)

Uwe Möller stellt in seinem Zitat eine Gegenüberstellung zwischen HIV/Aids heute und damals in seinem Leben her. Dies wird besonders durch seine Wortwahl „des Gesichts von Aids“ thematisiert. Das Gesicht als Metapher für die Bedeutung von Aids in der Vergangenheit trat an mehreren Stellen des Interviews mit den Organisator*innen von *Ein Fest für Orlando* auf.

Uwe Möller: [...] Natürlich gab es auch Widerstände dagegen, also nicht jeder hat „Halleluja“ gerufen, wenn man gesagt hat: „Oh wir setzen uns jetzt hier mit HIV und Aids auseinander“, sondern es war ja auch ein Thema, das auch zu der Zeit 1995, da nicht jeder gerne darüber geredet hatte und da hatte Aids ja noch ein ganz anderes Gesicht, ganz anders als heute. Also das war ein Stigma und ja, so gab es einige natürlich, die gerne auch in der Tänzerschaft damit nicht in Berührung kommen wollten und dann teilweise über ihre Verträge mit den Bühnen ja verpflichtet waren teilzunehmen. (IV2, 5)

Möller spricht in den beiden Zitaten über Zeit und Zeitlichkeit als etwas Gesellschaftliches, indem er auf die Veränderungen des Gesichtes von Aids verweist. Der Umgang mit HIV/Aids und Zeit(lichkeit) wurde darüber hinaus von der Choreographin Jean Renshaw in Bezug auf künstlerische Auseinandersetzungen mit Zeit aufgegriffen. Im folgenden Zitat erzählt sie über bestimmte Momente, an die sie sich besonders gut erinnern kann und spricht dabei unter anderem den Umgang Tänzer*innen mit Zeit an.

Jean Renshaw: An das Weinen von der Mutter, den Schrei von der Mutter, am Ende von *Orlando is Dead* werd ich nie vergessen. [...] Ja, das werde ich nie vergessen. Und auch die Auseinandersetzung von den Tänzern mit der Thematik bleibt mir sehr im Kopf, dieses Tanzen um Gläser herum in einem Stück, was durchaus gefährlich wurde, wenn es zu früh nass wird, wenn eins umkippt. Wo steh ich? Also dieses Spiel mit dem Leben und der Gefahr war eine Erfahrung für die Tänzer, was auch was wachgerüttelt hat. Die wurden anders mit der Zeit, weil sie sich mit dem Thema auseinandergesetzt hatten, mit dem Tod und der Unendlichkeit. (IV2, 8)

In dem Zitat stellt Renshaw die Trauer von Orlandos Mutter, die durch die Performance zum Vorschein kommt, der Auseinandersetzung der Tänzer*innen mit dem Thema Sterben und ihren Umgang mit Zeitlichkeit gegenüber.

In der Dokumentation von *Ein Fest für Orlando* (EFfO) die von der Nürnberger Aidshilfe herausgegeben wurde, wird erwähnt, dass die 24 Stunden Tanz, ein Tag war, der nicht mehr wiederholbar ist. Diese Einzigartigkeit wird mit dem Gedanken des Menschenlebens gleichgesetzt. In dem Heft gibt es ein Zitat:

„Von vielen schon voreilig abgeschrieben, bleibt Tanz für mich die innovativste und aufregendste Kunstform, unmittelbarer Ausdruck der vergeblichen Sehnsucht, den der Krankheit und dem Tod verfallenen Leib in dauernde Schönheit zu retten“ (vgl. EFfO, 10).

Obwohl mit dem Begriff der „dauernden Schönheit“ wahrscheinlich in diesem Zusammenhang besonders auf Emotionen, Zugehörigkeit und Gemeinschaftlichkeit zwischen den lebenden Menschen verwiesen wird, ist die Verehrung einer dauernden, universellen Schönheit auch schon wegen ihres sprachlichen Ausdrucks problematisch. Bei Tanz handelt es sich um eine ästhetische Form der Kunst des Körpers. Wer hat das Privileg, „dem Tod verfallenen Leib in dauernde Schönheit zu retten?“ Welche Hierarchien entstehen durch diese Sichtweise innerhalb der Tanzszene und zwischen

unterschiedlichen Personen des Publikums, den Künstler*innen und Personen, die konkret von HIV/Aids betroffen sind?

7.1 Das Verhältnis zwischen dem Tod verfallenen Leib und dauerhafter Schönheit

Campbell und Gindt schreiben in Anlehnung an Dolan (2001, 2005) und Muñoz (2009), wie sich in Kunst Aufführungen, die sich mit HIV/Aids auseinandersetzen, eine Ontologie der verkörperten, affektiven und geteilten Erfahrung manifestiert und wie die Live-Performance Präsenz, Gemeinschaften und Energieströme erzeugt, die wiederum affektive Bindungen, nicht nur zwischen Darsteller*innen und Publikum, sondern auch zwischen den Zuschauer*innen schafft (vgl. Campbell, Gindt 2018, 7). Dabei stellt sich jedoch zugleich die Frage, wie kreative und wissenschaftliche Arbeit mit HIV und Aids umgehen kann, ohne die Stimme und die Handlungsfähigkeit von Menschen, die direkt von der Pandemie betroffen sind, zu vernachlässigen (vgl. Campbell, Gindt ebd., 8).

Im nächsten Zitat berichtet Uwe Möller über den an Aids erkrankten Amateurtänzer Jakob [pseudonymisiert], der bei dem Fest auftrat.

Uwe Möller: [...] Jakob habe ich Jahre vorher in diesem Backstage kennengelernt. Ein Mann, der in Nürnberg groß geworden ist und dann nach Berlin gezogen ist und der unglaublich attraktiv war [...] Und er selber war auf der Bühne und Jakob musste im Besonderen betreut werden, also auch von Seiten der Aids Hilfe [...] Und das war so unglaublich runtergebrochen und den Menschen, den ich also auch in seiner, also damals in seiner Erscheinung schön in Erinnerung habe, steht abgemärgelt, mit eingefangenen Wangenknochen kurz rasierten Haaren vor mir [...] Und dieser Mensch war aber auf der Bühne und dieser Jakob hat getanzt und dieser Jakob, der wirklich kurze Zeit darauf gestorben ist, hatte für sich ein Highlight erlebt, muss man mal sagen und er war der große Künstler für einen Abend. [...] (IV2, 11)

Aus dem Zitat geht hervor, dass die Bühne einen Raum darstellte, wo es möglich war, Leid und Schmerz in Ästhetik, etwas was zur Wertschätzung in der Gesellschaft führen sollte, zu verwandeln. Obwohl die Interviewten betonen, dass sie allen die Möglichkeiten geben wollten, auf der Bühne zu sein, zeigt Möllers Zitat, dass es für die Menschen, die vor dem medizinischen Fortschritt Mitte der 1990er Jahre wirklich von Aids betroffen waren, nicht unbedingt, wegen ihrer begrenzten physischen Fähigkeiten, möglich war, in gleicher Weise etwas Ästhetisches zu leisten, wie es die Künstler*innen, die gesund waren, taten. Die Bühne wird zu einem Raum gemacht, der etwas ist, was höhere spirituelle Bedeutung besitzt, jedoch gleichzeitig bestimmte Ausschlussmechanismen schafft, indem ein Unterschied in Bezug auf die Fähigkeit des Körpers gemacht wird.

An einer anderen Stelle des Interviews erinnert sich Dirk Elwert an seine Sorge darüber, dass die Stimmung im Publikum auf Grund der Performance von Jakob kippt.

Dirk Elwert: Der Punkt, den Uwe auch schon angesprochen hatte, mit Jakob, der offensichtlich kein Tänzer war und ohne über Qualität zu reden, also jetzt gar nicht böse gemeint, aber nicht eine professionelle Performanz war, die sehr persönlich war, sehr privat [...] und ich saß da und ich habe gedacht, das kann, das kann man aber auch jetzt nicht mehr stoppen, aber das, jetzt kann die Stimmung im Publikum kippen. [...] (IV2, 17–18)

Wie Dirk in diesem Zitat berichtet, kommt Kunst an dieser Stelle, als Form von Care betrachtet, wegen seiner ästhetischen und künstlerischen Ambition an ihre Grenzen. Obwohl meine Interviewpartner*innen durchgehend eine empathische Haltung gegenüber den an Aids-erkrankten Jakob einnahmen, lässt mich dieses Zitat Fragen zu den Rechten der von HIV/Aids Betroffenen aufgreifen. Wie werden diese Rechte verhandelt, wenn Kunst, die sich mit HIV/Aids auseinandersetzt, durch HIV-negative Personen, die die Repräsentation von Leid, Trauer und Schmerz in Ästhetik umwandeln, gemacht wird und dadurch wiederum im Publikum Gefühle von ästhetischem Genuss geschaffen werden? (vgl. Adorno 1980, 188–189)

Trotzdem sind aber gerade auch die konkreten Auswirkungen einer Kunst, die Veränderungen in der Politik und, im Falle von HIV/Aids, Veränderungen im Gesundheitssystem und dessen Zugang anstrebt, daran zu erkennen, dass das gesellschaftliche Stigma heute viel kleiner ist, als es Anfang der 1990er Jahre war. Künstlerische und aktivistische Bewegungen haben durch ihren Anteil am Gestalten der Vergangenheit zu bedeutenden politischen Entscheidungen in der Zukunft beigetragen.

Meine Kritik an der Repräsentation von HIV/Aids durch „HIV-negative Künstler*innen“ und der damit verbundenen Widersprüchlichkeit, bedeutet nicht, dass den eigentlichen Opfern von Aids durch die unterschiedlichen Repräsentationen die Rolle ohnmächtiger Kranken zugeschrieben wird. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet gewinnen nämlich durch die Konstruktion der Geschichte der Epidemie die an Aids Verstorbenen auch an Handlungsfähigkeit, indem sie im Moment der Performance erneut zum Leben erwachen und sich somit in der Erfahrung der Personen, die sich an der Kunst beteiligen, spürbar machen. Sie verändern somit das Schreiben der Vergangenheit und der Zukunft, indem ihre Geschichte aus der Gegenwart heraus erzählt wird.

Gaby Tupper: Nehmen wir nochmal dieses Memorial Dress, von dem ich vorher erzählte, ich denk da spielt auch die Utopie mit rein, oder die Idee davon eben, dass diese Menschen nicht vergessen werden, dass man sich an sie erinnert, dass man sich an ihr Leben erinnert und das diese Menschen nicht, die Formulierung ist jetzt ein bisschen blöd: „umsonst gestorben sind“, so. Dass die Menschen, die ihr Leben gelebt haben, dass dieses Leben auch ein Stück weit weiter wirkt, so kurz es denn manchmal auch war. (IV1, 9–10)

7.2 Handlungsfähigkeit und Wirkungen über den Tod hinaus

*Unterschiedliche Duetts und Tänzer*innen-Konstellationen folgen einander. Die Stimmung ist freudig und leidenschaftlich. Das Ganze gleicht tatsächlich einem Fest. Gleichzeitig kommt es mir vor wie ein Wirbelwind, oder ein Fluss, in dem sich verschiedene Ströme bewegen, kleine, große, ruhige, schnelle, spritzige, bedenkliche, gelassene.*

Am hinteren Rand der Bühne balanciert ein Tänzer zwischen den Gläsern. Die Frau, die ihm das Wasser auf die Stirn streichelte, läuft vorsichtig hinter ihm her. Er sieht sie nicht. Dann auf einmal, wie ein Blitz, lässt der Tänzer das Glas aus seiner Hand fallen. Die Musik geht aus. Das Licht verändert sich. Düsterteit und Stille. Ich halte meinen Atem für wenige Sekunden an. Der Tänzer fällt auf die Knie und beginnt, die Gläser zu vermischen. (Orlando is Dead, VT)

Wenn ich an die unterschiedlichen Ausschnitte, die ich zum Beispiel aus dem Material zur Erfahrung meines Anschauens der Choreographie *Orlando is Dead* vorgestellt habe,

denke, merke ich, dass es nicht ausschließlich Aids, oder die Kunst ist, die meine Erfahrung beeinflussen. In diesem Kontext sind die Personen, die von Aids betroffen sind und ohne die auch die Kunstwerke nicht entstanden wären, diejenigen, die Sachen in Bewegung setzen. So kristallisiert sich eine Ambivalenz der Zuschreibungen und Dichotomien zwischen Leben und Tod, Bewegung und Stillstand heraus: Wann ist das Leben zu Ende und wo liegt die Grenze zwischen Stillstand und Bewegung? Was ist eine Kunst für den Zweck der Kunst?

Die Anthropologin Zoë Crossland schreibt in ihrem Artikel *The Agency of the Dead* (2017) über die Bedeutung von toten Körpern in der Kriminologie und im Recht als „Beweise“ oder „Zeugen“, die unter dem Befehl der Wahrheit handeln (vgl. ebd., 182). Sie beschreibt, wie die Umgebung einen Raum darstellt, der zur Imagination der Beziehung zwischen toten Körpern als Fakten und Interpretationen dient. In ihrem Text geht es vor allem um den Prozess der Ermittlung und dessen Beziehung zum toten Körper. Der tote Körper verfügt also, indem er als Beweis für kriminelle Taten betrachtet wird, über eine Handlungsfähigkeit, da er die Praktiken und das Verhalten der Lebendigen beeinflusst (vgl. ebd., 183). Die Verstorbenen bekommen nach dieser Auffassung eine Stimme, indem sie als Metaphern für Zeugen/Beweise der Geschichte stehen.⁴¹

Nach Auffassung Crosslands bringt das Bild des toten Körpers verschiedene Felder zusammen. Diese sind zum Beispiel Rechtswissenschaften, Medizin, Geschichte und Biographien, sowie auch Kunst, Politik und Soziologie, die alle jeweils unterschiedliche Perspektiven auf die Verstorbenen als Zeug*innen (der Geschichte) werfen. Die Rolle der Zeug*in ist in unterschiedlichen Regimen situiert, die bestimmen, was jeweils als materieller Fakt legitimiert wird und wie dies in die Zukunft weitergetragen wird. So handelt es sich also bei „Zeug*innen als Metaphern“ um eine semiotische Relation und nicht um etwas, was für sich selbst und alleine steht (vgl. ebd., 183).⁴²

„So in this sense evidence is always for something— for prosecution, for historical narrative, for medical training. Yet at the same time, it is also evidence of something. Evidence for prosecution might be evidence of violent events in the past. Evidence for medical training might be of pathological changes in bodily tissues. In thinking about the ways in which the dead are presented as evidence, we need to attend both to how the different relationships between these elements are composed and to the evidential regimes that govern how, when, and for whom or what something acts as evidence“. (vgl. ebd. 183)

Die symbolische Relation zwischen dem Merkmal des Todes und der politischen Situation für das es steht, weist nach Auffassung Crosslands, auf den verstorbenen, „sprechenden“ Körper als komplexes Metapher für Fakten hin (vgl. ebd.). Diese Fakten konstituieren sich aus relationalen Netzwerken, in die unterschiedliche Akteur*innen involviert sind (vgl. Latour 1999). Dieser Gedanke fordert dazu auf, den Fokus auf Regime zu legen, in denen bestimmte Relationen zum Vorschein kommen. Crossland plädiert, in Anlehnung an

41 Im Kontext von HIV/Aids kann man dies an den aktivistischen Bewegungen, wie in etwa von ACT UP und dessen Künstler*innenkollektivs Gran Fury, die von 1988 bis zu Beginn 1990 aktiv war, erkennen (vgl. Gygas 2019, 17).

42 Crossland stützt sich hier auf Theorien zu Zeichen und Semiotik von Charles S. Peirce (1931– 1935, 1958) und Paul Kockelmans Theorien zu Agency als etwas Semiotisches (2007).

Latour, dafür, Agency eher als Adjektiv und weniger als Substantiv zu verstehen und verweist auf den handelnden Charakter des Konzepts (vgl. Crossland 2014, 100–137).

Wenn ich den Gedanken der Handlungsfähigkeit der Verstorbenen mit meinem phänomenologischen Ansatz verbinde, merke ich, wie hier in gewisser Weise auch ein queering von Lokalität und Zeitlichkeit entsteht. Zuschreibungen von Zeit und Raum werden dekonstruiert (vgl. Ahmed 2006, 165), indem die Verstorbenen „zurück zum Leben erwacht“ werden. Der Gedanke einer Handlungsfähigkeit der ästhetischen Kunst und der von Aids betroffenen Personen aus der Vergangenheit, sowie die Handlungsfähigkeit der Personen, die die Performance selber aus der Gegenwart heraus wahrnehmen, lassen unterschiedliche Zeitlichkeiten ineinander übergehen.

7.3 Erinnerung und Verständnisse über Kranksein und Bürger*innen Sein aus der Perspektive des Festes

Dirk Elwert: Ja, wenn ich überlege, also zur Zeit, vor meinem Coming Out, man hatte sich durchgerungen und zu seinem Schwulsein zu stehen und platsch kamen die ersten Nachrichten vom „Schwulen Krebs“. Also es war direkt in einer Verbindung. So mit Flower Power, freie Liebe, so wie wir das so, unsere Generation von träumte, gab es nicht. Und das war ne ganz doofe Situation, dass also, der Versuch zu sagen: „Ich steh jetzt dazu, es ist ein Befreiungsschlag“, es war keiner. Also sofort die Angst vor dem Sterben. (IV2, 19)

In der queeren Aufführung, bzw. besonders im lesbischen und schwulen Theater, ist das Coming Out, wovon auch Dirk Elwert in dem Zitat berichtet, immer eines der Hauptthemen des Dramas gewesen. Die Auseinandersetzung mit dem Öffentlich-Machen der eigenen Sexualität und Identität ist jedoch immer abhängig von der geographischen und politischen Situation und Rechten (und deren Mängel) für queere Personen gewesen. Ein wichtiges Ziel des dargestellten Coming Outs im queeren Theater war es, die Erfahrung des Coming Outs in Bezug auf gesellschaftliche Akzeptanz hervorzubringen und das emotionale Engagement mit der Thematik zu ermöglichen (vgl. Campbell, Gindt 2018, 28).

Die Offenlegung von HIV auf der Bühne kann demnach mit dem queeren Theater und der Thematik des Coming Outs verglichen werden. Das Theater/die Bühne wird zu einem utopischen, neuem Zuhause (vgl. Dolan 2005), das dazu dient, HIV ins Bewusstsein der Gesellschaft zu bringen. Gleichzeitig kann es als Widerstand gegen Scham und Stigma betrachtet werden.

Gaby Tupper: [...] sowohl in der bildenden Kunst in Form von Fotografien, in Form von Bildern, in Form von verschiedenen Dokumentationen, aber auch in Form von performativer Kunst, das in ne Performance mit einzubinden, das eigene Positiv-Sein mit auf die Bühne zu bringen, dem eigenen Positiv-Sein eine Bühne zu geben. (IV1, 3)

Ich habe die Veranstalter*innen von *Ein Fest für Orlando* an einer Stelle zur Dokumentation des Events gefragt, wie sie da den Gedanken des „Festhaltens des Moments“, von dessen Schwierigkeit die Rede war, sehen. An dieser Stelle betonte Elwert, dass es eines ihrer wichtigsten Absichten war, die Unstrukturiertheit des Festes greifbar zu machen.

Dirk Elwert: [...] Es ist nicht strukturiert, es hat kein wirkliches inhaltliches Konzept, manche Dinge sind so stark abgeleuchtet, andere sind untergegangen, aber es ist in der Form der Dokumentation auch das, was das Fest für Orlando war. Es war ein ganz emotionaler Splitter, da sind ganz tief selige Sachen drin, da ist auch bla bla drin, aber es ist genau, also es gibt ein bisschen vom Gefühl, von dieser umfassenden und wie gesagt, und ich glaube immer heute, dass es kein Konzept gab, das hat erst dieses Fest ermöglicht und das beschreibt das Buch auch sehr schön. (IV2, 7)

Der Gedanke von Unstrukturiertheit und Emotionalität, lässt mich nun, am Ende dieses Kapitels, auf Martin F. Manalansan IV:s (2014) Konzeptualisierung von Messiness und des queeren Archivierens kommen.⁴³ Manalansan IV begrenzt sich in seinen Gedanken zu Queer und Mess nicht nur auf Körper, Objekte und Leidenschaften, sondern beschreibt damit auch Prozesse, Verhaltensweisen und Situationen.

„‘Queering’ and ‘messing up’ are activities and actions as much as ‘queer’ and ‘mess’ can be about states/status, positions, identities, and orientations. These various formulations of queer and mess are not independent of each other” (vgl. Manalansan ebd. 97).

Das queere Theater als „neues Zuhause“ (vgl. Dolan 2005), woraus sich bestimmte Werte viral in die Öffentlichkeit verbreiteten, kann ebenfalls als Aktion betrachtet werden, die zu einem solchen alternativen Archivieren beitragen kann.

„Mess [...] is a route for funkying up and mobilizing new understanding of stories, values, objects, and space/time arrangements. As such, mess is a way into a queering of the archive that involves not a cleaning up but rather a spoiling and cluttering of the neat normative configurations and patterns that seek to calcify lives and experiences” (vgl. Manalansan 2014, 99).

Wenn ich nun versuche, die Gedanken zu meinen drei Feldern zusammenzubringen, merke ich, dass gerade der Gedanke von Mess die wichtigste Perspektive auf Zeitlichkeit(en) bietet. Diese Gemeinsamkeit ist besonders interessant, weil die Felder alle jeweils ganz andere Bezüge zu HIV und Aids haben. Beispielsweise Amirahs Interpretation „it comes to you without control“, Cathys und Raeds Gedanken zu dem „Potential von Kunst, Trauer in Schönheit zu verwandeln“ und Dirk Elwerts Auffassung des „Festes zweier Totgesagten“, lassen den Fokus auf emotionale Zeitlichkeit(en) richten, die sowohl die Geschichte, als auch die Zukunft durch ein körperliches Fühlen und Empathie schaffen und imaginieren. Diese Gefühle sind vom Charakter her ambivalent und unordentlich und können gar nicht so einfach in rationale Worte umgewandelt werden. Gerade diese Unordnung, lässt jedoch die Handlungsfähigkeit der Verstorbenen, die Handlungsfähigkeit der Kunst an sich und die Handlungsfähigkeit der Kunst Erfahrenen möglich werden und gleichzeitig existieren.

43 In seinem Artikel *The „Stuff“ of Archives. Mess, Migration, and Queer Lives* aus seiner Ethnographie zu einem Haushalt von queeren undokumentierten asiatischen und Latino Migrant*innen in New York, beschreibt Manalansan Unordnung und sich vermesselnde Verstrickungen als „Stuff“ von Queerness (vgl. Manalansan IV 2014, 94). Er betrachtet unter diesem Blickwinkel besonders queere Haushalte, deren Objekte und sich darin verstrickende Emotionen als eine neue Art des Archivs (vgl. ebd., 103). So wird also aus dem Privaten ein Teil der Öffentlichkeit.

Gaby Tupper: [...] *Und wie wichtig es dann auch war, sich auf ner emotionalen Ebene, die eben keine reine trauernde Ebene war, sich damit auseinanderzusetzen. Da hat, glaub ich, Kunst schon immer geholfen, sich bestimmten Dramen irgendwie anzunähern. [...] Diese Verschwörungstheorien, dass HIV ist eine Erfindung oder eine Entwicklung des amerikanischen Militärs war und wollte die Schwulen ausrotten, das halte ich für bescheuert und einen Blödsinn. Das war ein Versuch diesem Ganzen irgendwie einen Schuldigen auszumachen. Das funktioniert nich. Umso Wichtiger war es dann für Menschen, sich damit kreativ auseinanderzusetzen, um sich dem Ganzen anzunähern und um zu verstehen, was da eigentlich gerade passiert. Um zu verstehen: Warum sterben Menschen die Mitte dreißig, teilweise sogar noch jünger, die noch so viel hätten machen können, so viel Leben vor sich hatten?* (IV1, 2)

8. Fluide Zeitlichkeit(en) und das Potential von Unordnung

„The possibility of a body that is written upon but that also writes asks scholars to approach the body's involvement in any activity with an assumption of potential agency to participate in or resist whatever forms of cultural production are underway“ (vgl. Leigh-Foster 1995, 15).

Wenn ich nun am Ende meiner Performance meine Position, Geschichten über HIV/Aids und Kunst zu erzählen, reflektiere, spüre ich einen inneren Konflikt, da ich selber nicht konkret von HIV betroffen bin. Andererseits sind die Geschichten, die ich hier festhalte, nicht nur durch mich gemacht. Eher werden sie durch Interaktionen zwischen Personen, textlichen Material, Situationen und zeitlich unterschiedlich verorteten und situierten Kunstwerken bestimmt und getragen. Ein Versuch, mit dem ethischen Konflikt zurecht zu kommen, wäre demnach den Erfahrungsraum an sich, der sich beim Schreiben auf gewisse Art und Weise materialisiert und dadurch auch zu etwas Neuem wird, als gewisse symbolische Konstruktion zu verstehen (vgl. Stephenson, Papadopoulos 2006, 442). Die Erfahrung fließt durch die Zeit, weicht aber gleichzeitig von einer Logik ab, die Erfahrung als diskrete Punkte auf der Zeitachse einer individuellen Lebensgeschichte betrachtet (vgl. Adam, 2004; Stephenson, Papadopoulos ebd., 443).

Unter diesem, auf Reflexivität und einer kontinuierlichen Erfahrung, beruhenden Ansatz möchte ich nun einige Erkenntnisse, die ich aus meinen Feldern herausgearbeitet habe, zusammenfassen.

8.1 Erkenntnisse aus den drei Feldern

Die Uneindeutigkeit der verschiedenen Phasen von Care (vgl. Tronto, Fisher 1991), die sich in den Praktiken des Präventionstheaters zu HIV an der fluiden Grenze zwischen Care-Gebenden und Care-Nehmenden zeigte, machte mich darauf aufmerksam, wie Geschlecht stets mit dem Machen von Zeitlichkeit(en) durch künstlerische Praktiken verwoben ist. Dies zeigte sich am deutlichsten am Beispiel des Präventionstheaters, wo besonders Frauen als Empfängerinnen der Information (und Care Receiver) in den Stücken und Aussagen der Interviews dazu ermutigt wurden, ihre Männer um das Machen

eines HIV-Tests zu bitten, um sich auf diese Weise um eine bessere Gegenwart und Zukunft für alle kümmern. Durch diese Position wurden Frauen gleichzeitig als Akteurinnen des Caring Abouts gefasst, die sowohl über Verantwortung als auch Handlungsmacht verfügen.

In den unterschiedlichen Erzählungen zu den Theater Praktiken, die auf Zugänglichkeit von Information zu HIV zielen, wurde besonders die Bedeutung von Humor betont. Einerseits wurde dabei auf das Befreien des Tabus HIV verwiesen, andererseits auf die Möglichkeit, bestimmte sozial und religiös dominierende (patriarchale) Stimmen zum Schweigen zu bringen.

Bei der Frage, welche Rolle Gender beim Schaffen der performativen Zeitlichkeit spielt, stieß ich auf die Ambivalenz der Praxis des Lachens, in deren Assoziation zu Gemeinschaftlichkeit und Affektivität. Die Ambivalenz zeigte sich in meiner Interpretation durch die Heteronormativität und Genderkonstruktionen, die in den Handlungen der Stücke für mich erfahrbar wurden und mit Visionen über eine bessere, hoffnungsvolle Zukunft in Verbindung gebracht wurden. Andererseits weist diese gewählte Herangehensweise aber auch darauf hin, wie wichtig es ist, die Diversität von HIV hervorzuheben und es von dem Label der „Krankheit schwuler Männer“ zu befreien. Dadurch kann der Schwerpunkt auf die Gesundheit von beispielsweise Frauen, Müttern, Kinder und heterosexuellen Personen gelegt werden, welches gleichzeitig dazu dienen kann, dem Stigma von queeren Personen, die häufig mit HIV/Aids assoziiert werden, entgegenzuwirken. Da aber Homosexualität in vielen religiösen Kreisen immer noch ein Tabu ist, gibt es an dieser Stelle ein gewisses Schweigen, wovon mir Amirah in unserem Interview erzählte. Sie berichtete, wie die Schwierigkeit, queere Perspektiven auf die Bühne zu bringen, mit mangelnden finanziellen und sozialen Ressourcen in Verbindung steht.

Meine Frage, ob die performative Kunst queere und fluide Verständnisse von Zeitlichkeit(en) durch ihr affektives Potential schaffen und somit heteronormative und koloniale Ordnungskategorien und Klassifikationen aufbrechen kann, erwies sich in diesem Falle auf Grund der finanziellen und sozialen Abhängigkeit der Kunst als ambivalent. Trotz dieser Ambivalenz, wollte ich der Frage nach der Möglichkeit einer Handlungsfähigkeit und Autonomie der Kunst durch einen zweiten Blickwinkel nachgehen. Zu diesem Zweck entschied ich mich dafür, Beispiele aus meinem zweiten Feld (Berliner Opernverein) mit Theodor Adornos Philosophie zu reflektieren und mich mit Gedanken zum mimetischen Verhalten der Kunst auseinanderzusetzen. Dabei ging ich auf die eigene Formensprache der Kunst ein, die die Realität durch Ästhetik zu seinem Eigenen macht und sich so in den fühlenden Körpern der Kunsterfahrenden verankert.

An dieser Stelle bekam auch Care eine Bedeutung, indem das Potential, Trauer in Schönheit zu verwandeln, als heilende Wirkung verstanden wurde. Ich brachte hier auch Beispiele aus meinem ersten Feld, der Vergangenheit meines Schreibens (Präventionstheater), oder besser gesagt des Lesens und meinem dritten Feld, der Zukunft des Lesens (*Ein Fest für Orlando*) mit ein, um diese Art von Sorge besser zu verstehen. Dabei stieß ich auf die Widerstände des Materials, als ich bemerkte, wie sich das Material gegen die Ordnung, die ich im Schreiben zu schaffen versuchte, richtete. Dies machte mich

darauf aufmerksam, dass auch das Material im abstrakten Sinne eine gewisse Handlungsfähigkeit auslebt.

Nachdem ich die unterschiedlichen Gedanken zur heilenden Wirkung und Handlungsfähigkeit der Kunst verschriftlicht hatte, brachte mich mein drittes Feld schließlich zu Überlegungen über die Bühne als utopischen Raum, wo es möglich ist, Leid und Schmerz in Ästhetik, also in etwas, was zur Wertschätzung in der Gesellschaft führen soll, umzuwandeln. Bei diesem Gedanken kam ich auf die Ambivalenz, die sich darauf bezieht, dass in der Performance manchmal auf Grund künstlerischer Ambitionen ein Unterschied in Bezug auf die Fähigkeit des Körpers gemacht wird, zu sprechen. Somit hinterfragte ich die Ethik einer gelebten Affektivität im Moment der Performance und ging auf die Frage zur Handlungsfähigkeit der von Aids Betroffenen (aus der Vergangenheit) ein.

Diese Kreuzung führte mich auf einen anderen Weg, der mir das Thema Handlungsfähigkeit der Verstorbenen unter die Haut brachte, was ich unter anderem mit Hilfe meiner Notizen zum Videomaterial von *Orlando is Dead* und Interviewausschnitten von Jean Renshaw, Dirk Elwert und Uwe Möller reflektierte. Dabei waren die Gedanken zum „Fest des Lebens“ und des „Festes zweier Totgesagten“ meine Wegweiser. Die Unstrukturiertheit, die mit einem solchen Feiern verbunden ist, ließ mich in Anlehnung an Martin IV Manalansan (2014), Fragen zu einem alternativen Archivieren durch die Kunst aufgreifen, in dem emotionale Zeitlichkeit(en) sowohl die Geschichte als auch die Zukunft durch ein körperliches Fühlen und Empathie beeinflussen können.

Gaby Tupper: [...] *und ich glaube, das is so das Geheimnis, dass man in ne Trauerkultur eben auch was Kulturelles hineingibt und auch was Künstlerisches hineingeben kann, um Wege des gemeinsamen Trauerns zu finden und Trauer muss eben nich nur heißen, oder heißt jetzt speziell für mich nur, nich wirklich zu weinen.* (IV1, 8)

9. Fazit: Am Puls der Zeit – Zeit Im/Puls

Gaby Tupper: [...] *also für mich is Kunst eigentlich immer, oder sehr oft nicht nur Beschreibung dessen, was war, um an Menschen zu erinnern, oder dessen, was jetzt is, wo fühle ich mich jetzt, wo bin ich jetzt und das ist natürlich immer auch ein Stück weit, wie würde ich es mir wünschen.* (IV1, 9)

Ich habe mir mit dieser schriftlichen Performance erhofft, eine Leseerfahrung zu schaffen, die dem Potential von Messiness, was sich durch den affektiven und emotionalen Charakter der Kunst zeigt, folgt. Zu diesem Zweck habe ich versucht, meinem Material möglichst viel Raum zu geben, um es wortwörtlich „sprechen zu lassen“. Herausfordernd war es dabei für mich, eine Hierarchie zu vermeiden, die bei einer wissenschaftlichen Analyse des Nicht-Wissenschaftlichen entstehen mag.

Der Kunst kann es gelingen, Klassifikationen und Zuordnungen durch ihre eigene Formensprache und Ästhetik teilweise zu brechen, indem sie sich gleichzeitig auf die Realität auswirkt. Der Impuls, der Moment, die unterschiedlichen gelebten Zeitlichkeiten, die ich in meinem Puls wahrnehme, wenn ich mich an einer künstlerischen Veranstaltung beteilige, sind aber viel flüchtiger als dieser Text.

Mein Versuch, diese Momente und gelebten Zeitlichkeiten in textliches Material umzuwandeln, lässt auch vieles verschwinden. Manche dieser verschwundenen Sachen stecken vielleicht zwischen den Zeilen und Worten, manche mögen in den Gedanken der Leser*innen Platz finden. Aber die Zeitlichkeiten und Momente, die im Prozess des Erinnerns gemacht werden, und die ich hier versuche zu verschriftlichen, sind niemals dieselben. Zeit fließt und verändert sich mit und durch das Material. Die künstlerische Veranstaltung wirkt sich auf mein Körpersystem in der Erfahrung aus und schafft ambivalente Zeitlichkeiten, indem zum Beispiel die Opfer von Aids durch das Erinnern in meine gelebte Gegenwart hineinfließen und später in meinem Text wieder zu einem Teil der Vergangenheit gemacht werden. Durch den Umgang mit dem Material und das Lesen fließen die Verstorbenen jedoch erneut aus der Gegenwart in die Zukunft.

Obwohl es in meiner Forschung um HIV/Aids thematisierende Kunst ging und die drei Felder, die ich für diese Forschung ausgewählt habe, nur als Beispiele für die diversen Kunstwerke und Engagements, die HIV und Aids hervorgerufen haben, zu betrachten sind, steckt sowohl in den drei Feldern als auch generell in den künstlerischen und aktivistischen Auseinandersetzungen mit HIV und Aids noch viel Anderes drin. In meinen Feldern wurden zum Beispiel der Umgang mit Trauer, dem Sterben und Tod; diverse Perspektiven auf Handlungsfähigkeit; Empowerment; Fragen zu Gender, Krank-, Bürger*innensein; Menschenrechte sowie Zeitlichkeit(en) thematisiert. Dies zeigt auf, wie viele Themen mit der Thematik HIV/Aids verflochten sind und diskutiert werden können. Dazu gehört auch, Wege zu finden, um mit diesen Themen in der Gesellschaft und im sozialen Umfeld auf verschiedene Art und Weise umgehen zu können.

Gaby Tupper: [...] und dann glaube ich, dass auch im gesellschaftlichen Umfeld das nicht zum Dauerthema wird, sondern wenn's irgendwie, wenn's stattfindet, wenn's da ist und denn kann man drüber reden, denn kann mal ne Frage gestellt werde, dann is ne Offenheit da, dann merken andere auch dass ne Offenheit da is und denn is es, glaub ich, für alle gesünder und genauso ist es mit der Trauer: Trauer findet immer statt. [...] und je mehr wir lernen, das Ganze als einen Teil unseres Lebens zu sehen, desto eher können wir, glaub ich, auch damit umgehen, so etwas anzunehmen, daran zu arbeiten und gegebenenfalls dann auch, wenn wir uns kreativ oder künstlerisch ausdrücken, dem Ganzen einen künstlerischen Ausdruck geben. Wege schaffen: Wie gehen wir damit um? Wie verarbeiten wir, bearbeiten wir das Ganze. (IV1, 12)

9.1 Gespräche mit Gaby Tupper

Die Gespräche, die ich mit meinem Material und Gaby Tupper führen durfte, waren für mich eine bereichernde Erfahrung, da sie mir unter anderem dabei halfen, den Themen mehr Tiefe zu verleihen. Da Gaby zu meinen drei Feldern keinen konkreten Bezug hat, fand ich den Austausch besonders spannend, weil die unterschiedlichen Perspektiven dadurch zugleich auf einer abstrakten Ebene zusammenfinden, was wiederum dem textlichen Material mehr Autonomie gab. Gleichzeitig konnte ich dadurch den Gedanken einer Performance sowie auch der viralen Dramaturgie näher kommen und diese durch die kommentierende zweite Erzähler*innenstimme Gabys in meinem Schreiben ein Stück weit umsetzen.

Da meine Arbeit viele Perspektiven beinhaltet, wäre es fruchtbar gewesen, die einzelnen Themen noch besser zu vertiefen. Einerseits konnte ich eine solche Vertiefung wegen des begrenzten Umfangs der Arbeit nicht vornehmen, andererseits ist dies jedoch auch auf meine eigene inhaltliche und bewusste Entscheidung zurückzuführen: Ich habe versucht, durch das „Ankratzen“ verschiedener Blickwinkel, ein diverses, aber auch „unordentliches“ Konzept von Zeitlichkeit(en) zu entwickeln, dessen Inspiration aus der performativen Kunst an sich stammt. Somit wäre dieser Text als eine Assemblage zu betrachten, die sich aus Eindrücken, Formen des Ausdrucks, Impulsen, Emotionen, teilweise intuitiven, aber auch rationalen Entscheidungen zusammensetzt.

Durch das Einbinden von Gaby Tuppers Interview im Sinne einer kommentierenden zweiten Erzähler*innenstimme, strebte ich danach, dem Schaffen einer Ordnung, die ich durch mein Schreiben ausübe, einen kleineren Stellenwert zu geben und so meine „Machtposition“ zu dekonstruieren. Meine Forschungsfrage, ob die performative Kunst queere und fluide Verständnisse von Zeitlichkeit(en) durch ihr affektives Potential schaffen kann, richtete sich somit, nachdem ich die unterschiedlichen Dialoge mit meinen drei Feldern, Gaby Tupper und der Theorie und Literatur geführt hatte, am Ende meiner Schreibperformance auch an mich selbst.

Ich habe das Potential von Messiness und Fluidität während meines Prozesses häufig in Form einer Unsicherheit gespürt, die sich bei mir unter anderem dadurch erfahrbar machte, dass ich auf die Unmöglichkeit meiner utopischen, idealistischen Überlegungen stieß: Letztlich bin ich ja doch in gewisser Weise durch mich selbst dazu „gezwungen“, eine Struktur zu schaffen, die Erzählungen, Zitate und Eindrücke einordnet. Gleichzeitig aber erweist sich meine, in diesem Moment gelebte, Unsicherheit für mich auch als eine gewisse Unordnung. Diese Unsicherheit ist deswegen „unordentlich“, weil sie durch Brüchigkeit, Ambivalenzen und sich ineinander verstrickende, abbiegende und schlängelnde Wege sowie verschiedene Emotionen, die ich während des Prozesses des Schreibens erlebte, gefärbt ist.

Ich möchte meine Arbeit nun mit einigen Zitaten von Audre Lorde aus ihrem *Essay Poetry is not Luxury* (1984), die meine Gedanken zur Wirkung der Kunst zusammenfassen und einen wesentlichen Einfluss auf mein Schreiben hatten, beenden. Der zu diesem Zeitpunkt sechsdreißig Jahre alte Text ist immer noch am „Puls der Zeit“. Lorde beschreibt die Lyrik als Notwendigkeit, die Existenz und Handlungsmacht von Frauen zu stärken. Sie bezieht sich dabei auf die Handlungsfähigkeit von Emotionen, die durch die Poesie zum Vorschein kommt. Obwohl sich Lordes Gedanken besonders auf die Handlungsmacht von Women of Colour richten, könnte man diese auch auf andere marginalisierte, Diskriminierung ausgesetzter Personen und Gruppen übertragen.

Sie verweist unter anderem auf die Freiheit der Poesie (welches auch im weiteren Sinne in Bezug auf Freiheit der Kunst gefasst werden könnte) und betrachtet diese als Analogie zur Freiheit der Lebenden. Diese Freiheit formt sich durch Gefühle:

„The white fathers told us: I think, therefore I am. The black mother within each of us – the poet – whispers in our dreams: I feel, therefore I can be free“ (vgl. Lorde ebd., 38).

Leider bekommen aber in den linearen, institutionellen Machtstrukturen, die von Profit geprägt sind und in denen wir unseren Alltag leben, Emotionen häufig keinen Platz:

“Kept around as unavoidable adjuncts or pleasant pastimes, feelings were expected to kneel to thought as women were expected to kneel to men. But women have survived. As poets. And there are no new pains. We have felt them already“ (vgl. ebd. 39).

Lordes Worte, die zugleich erschütternd realistisch und tragisch, jedoch auch empowernd und hoffnungsvoll sind, machen mich darauf aufmerksam, wie die Kunst gerade durch ihr Potential, Emotionen zu ermächtigen und ihre Handlungsmacht zu stärken, indem sie ihnen Raum gibt, sich selbst und Sachen zu bewegen, als Sorge um und für Freiheit gefasst werden kann.

Freiheit ist messy, flüchtig und fluide. Sie lässt sich nicht konzeptualisieren. Sie ist: Das Spüren des Windes auf der Haut, ein Schrei voller Wut oder Leidenschaft in den Raum, ein wildes Rennen oder Tanzen, das uns außer Atem bringt, die Lust, die wir beim Lesen eines Buches oder bei Begegnungen mit anderen Menschen, die unser Herz klopfen lassen und unseren Geist zum Fliegen bringen, spüren; oder nichts davon. Aber Freiheit will und muss raus.

In der Kunst bekommen gerade verschiedene Träume von Freiheit eine Sprache und Ausdrucksform, die zugleich Raum für Ambivalenzen und verschiedene Interpretationsmöglichkeiten schaffen. Und vielleicht sind gerade diese Uneindeutigkeiten, diese Unordnung, dieses Chaos und diese Fluidität der Träume von Freiheit, die wir durch unsere Emotionen leben, Sachen, die uns handlungsfähig werden lassen.

„If what we need to dream, to move our spirits more deeply and directly toward and through promise, is discounted as a luxury, then we give up the core – the fountain – of our power, our womanness; we give up the future of our worlds.

For there are no new ideas. There are only new ways of making them felt – of examining what those ideas feel like being lives on Sunday morning at 7 A.M., after brunch, during wild love, making war, giving birth, mourning our dead – while we suffer the old longings, battle the old warnings and fears of being silent and impotent and alone, while we taste new possibilities and strengths“ (vgl. ebd. 39).

10. Literatur- und Quellenverzeichnis

Adorno, T.W. (1958) [1940/1941, 1947]: Philosophie der Neuen Musik. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt.

Adorno, T.W. (1967): Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.

Adorno, T.W. (1980): 'Commitment'. In: Taylor, R. (Hg. & Übers.): Aesthetics and Politics: Debates Between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno. London, New York: Verso, 177–195.

Adorno, T. W. (1990a) [1956]: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie, 3. Aufl.. In: Tiedemann, R. (Hg.): Gesammelte Schriften 14 / Theodor W. Adorno, Bd. 14. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Adorno, T.W. (1990b) [1970]: Ästhetische Theorie. 5. Aufl.. In: Tiedemann, R. (Hg.): Gesammelte Schriften 7 / Theodor W., Bd. 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Adorno, T. W. (1990c) [1974]: Noten zur Literatur, 3. Aufl.. In: Tiedemann, R. (Hg.): Gesammelte Schriften II / Theodor Adorno. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Ahmed, S. (2006): Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others. Durham, NC: Duke University Press.

Ahmed, S. (2014): The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Albuquerque, S. (2004): Tentative Transgressions: Homosexuality, AIDS, and the Theatre in Brazil. Madison: University of Wisconsin Press.

Allen, D. (2010): Fieldwork and Participant Observation. In: Bourgeault, I., Dingwall, R., de Vries, R. (Hg.): The SAGE Handbook Qualitative Methods Health Research. London: SAGE, 353–373.

Althusser, L. (1971) [1970]: Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation), (Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche), Brewster, B. [Übers.]). In: Lenin and Philosophy and Other Essays. New York: Monthly Review Press, 121–176.

Anthias, F. (2008): Thinking through the Lens of Translocational Positionality: An Intersectionality Frame for Understanding Identity and Belonging. In: Translocations 4 (1), 5–20.

Appadurai, A. (1995): The Production of Locality. In: Fardon, R. (Hg.): Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge. London: Routledge, 204–225.

Appadurai, A. (2004): The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition. In: Rao, V., Walton, M., (Hg.): Culture and Public Action. Palo Alto, California: Stanford University Press, 59–84.

Arantes, L. M. (2014): Kulturanthropologie und Wahrnehmung. Zur Sinnlichkeit in Feld und Forschung. In: Arantes, L. M, Rieger, E. (Hg.): Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen. Bielefeld: transcript Verlag, 23–38.

Austin, J. L. (1962): How to do Things with Words, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Berridge, V., Strong, P. (1991): AIDS in the UK. Contemporary History and the Study of Policy. In: Twentieth Century British History. 2/2, 150–174.

Berridge, V. (1992a): The Early Years of AIDS in the United Kingdom 1981–1986: Historical Perspectives. In: Ranger, T., Slack, P. (Hg.): Epidemics and Ideas. Cambridge: Cambridge University Press, 302–328.

Berridge, V. (1992b): AIDS, the Media and Health Policy. In: Aggleton, P., Davies, P., Hart, G. (Hg.): AIDS: Rights, Risks and Reasons. London: The Falmer Press, 13–25.

Binder, B., Hess, S. (2011): Intersektionalität aus der Perspektive der Europäischen Ethnologie. In: Hess, S. et al. (Hg.): Intersektionalität Revisited. Bielefeld: transcript, 15–52.

Bischoff, C., Oehme-Jüngling, K., Leimgruber, W. (Hg.) (2014): Methoden der Kulturanthropologie. Bern: Haupt Verlag.

Brewer, R. (1993): Theorizing Race, Class and Gender: The New Scholarship of Black Feminist Intellectuals and Black Women's Labor. In: James, S. M., Busia, A. P. A. (Hg.): Theorizing Black Feminisms: The Visionary Pragmatism of Black Women. London: Routledge.

Butler, J. (1990): Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York, London: Routledge.

Butler, J. (1999) [1993]: Bodies that Matter. In: Price, J., Shildrick, M. (Hg.): Feminist Theory and the Body: A Reader. New York: Routledge, 235–245.

Campbell, A., Gindt, D. (2018): *Viral Dramaturgies HIV and AIDS in Performance in the Twenty-First Century*. Cham (Schweiz): Palgrave Macmillan, Springer Nature.

Chakkalakal, S. (2014): *Die Welt in Bildern: Erfahrung und Evidenz in Friedrich J. Bertuchs Bilderbuch für Kinder (1790–1830)*. Göttingen: Wallstein Verlag.

Charmaz, K. (2014): *Constructing Grounded Theory*. 2. Aufl.. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: SAGE.

Cohn, M. (2014): *Teilnehmende Beobachtung*. In: Bischoff, C., Oehme-Jüngling, K., Leimgruber, W. (Hg.): *Methoden der Kulturanthropologie*. Bern: Haupt Verlag, 71–85.

Collins, R. (1990): *Stratification, emotional energy, and the transient emotions*. In: Kemper, T. D (Hg.): *Research agendas in the sociology of emotions*. Albany, NY: State University of New York Press, 27–57.

Collins, P. H. (1998): *Fighting Words. Black Women and the Search for Justice*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Crimp, D. (2002): *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. In: Crimp, D. (Hg.): *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 27–41.

Crossland, Z. (2014): *Ancestral Encounters in Highland Madagascar: Material Signs and Traces of the Dead*. Cambridge: Cambridge University Press.

Crossland, Z. (2017): *The Agency of the Dead*. In: Enfield, N. J., Kockelman, P. (Hg.): *Distributed Agency*. Oxford New York: Oxford University Press, 181–188.

Dean, T. (2009): *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking*. Chicago: University of Chicago Press.

Descartes, R. (1985) [1649]: *The Passion of the Soul (Les Passions de l'âme)*. In: Cottingham, J., Stoothoff, R., Murdoch, D. (Hg. & Übers.): *The Philosophical Writings of*

Descartes, Bd. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 325–404.

Deutsches Hygiene-Museum Dresden (Hg.) (1989): *Gib AIDS keine Chance*. Berlin: Dia-Fundus.

Dobeneck, F., Zinn-Thomas, S. (2014): *Statusunterschiede im Forschungsprozess*. In: Bischoff, C., Oehme-Jüngling, K., Leimgruber, W. (Hg.): *Methoden der Kulturanthropologie*. Bern: Haupt Verlag, 86–100.

Dolan, J. (2001): Performance, Utopia and the 'Utopian Performative'. *Theatre Journal*, 53(3), 455–479.

Dolan, J. (2005): *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Douglas, M. (1966): *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London, New York: Routledge, Kegan Paul Ltd.

Ecks, S. (2005): Pharmaceutical Citizenship: Antidepressant Marketing and the Promise of Demarginalization in India. In: *Anthropology & Medicine*, 12:3, 239–254.

Ein Fest für Orlando – Dokumentation (1995). AIDS-Hilfe, Nürnberg (Hg.).

Ezeonu, I., Koku, E. (2008): Crimes of Globalization: The Feminization of the HIV Pandemic in Sub-Saharan Africa. In: *The Global South*, 2(2), 112–129.

Feliciano, R. (2005): Rezension von David Gere's Buch *How to Make Dances in an Epidemic: Tracking Choreography in the Age of AIDS*. In: *Dance Chronicle*, Vol. 28, No. 2 (2005), 271–275.

Ferrill, K. (2005): *William Parker and The AIDS Quilt Songbook*, PhD diss.. Florida State University.

Fişek, E. (2017): *Aesthetic Citizenship: Immigration and Theatre in Twenty-First-Century Paris*. Evanston: Northwestern University Press.

Foucault, M. (1977) [1975]: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (*Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Sheridan, A. [Übers.]). London: Penguin.

Foucault, M. (1982): The Subject and Power. In: Dreyfus, H. L., Rabinow, P. (Hg.): *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*. Brighton: Harvester Wheatsheaf, 208–226.

Foucault, M. (1988): Technologies of the Self. In: Martin, L. H., Gutman, H., Hutton, P. H. (Hg.): *Technologies of the Self: A seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press, 16–49.

Foucault, M. (2003) [1971]: *Die Ordnung des Diskurses* (*L'ordre du discours*, Seitter, W. [Übers.]). Mit einem Essay von Ralf Konersmann. 9. Aufl.. Frankfurt a. M.: Fischer.

Geiger, S., Finch, J. (2016): Promissories and Pharmaceutical Patents: Agencing Markets through Public Narratives. In: *Consumption Markets & Culture*, 19:1, 71–91.

Gere, D. (2004): *How to Make Dances in an Epidemic: Tracking Choreography in the Age of AIDS*, University of Wisconsin Press.

Gilbert, J. (2004): Signifying Nothing: "Culture", "Discourse" and the Sociality of Affect. In: *Culture Machine*, 6. <https://repository.uel.ac.uk/item/868v1>, abgerufen am 2.2.2020.

Gygax, R. (2019): United by AIDS – Perspectives on Social, Creative, and Individual Responses to HIV/AIDS. In: Gygax, R., Munder, H. (Hg.): *An Anthology on Art in Response to HIV/AIDS*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Scheidegger & Spiess, 4–24.

Halberstam, J. (2005): *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.

Haraway, D. (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies* 14(3), 575–599.

Haraway, D. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Hirschauer, S. (2001): Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung. In: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 30 (Heft 6), 429–451.

Hoagland, S. L. (1991): Some Thoughts about Caring. In: Card, C. (Hg.): *Feminist Ethics: New Essays*. Lawrence: University of Kansas Press, 246–263.

Hochschild, A. R. (1983): *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.

Hoppu, P. (2003): *Tanssintutkimus tienhaarassa*. In: Saarikoski, H. (Hg.): *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Helsinki: SKS, 19–43.

Karakayali, S., Tsianos, V. (2005): Mapping the Order of New Migration. Undokumentierte Arbeit und die Autonomie der Migration. In: *Peripherie*, 25 (97/98), 35–64.

Katz, J. (1999): *How Emotions Work*, Chicago: University of Chicago Press.

Kemper, T. D. (1978): *A Social Interactional Theory of Emotions*. New York: John Wiley and Sons.

Kockelman, P. (2007): Agency: The Relation Between Meaning, Power and Knowledge. In: *Current Anthropology* 48(3), 375–401.

Latour, B. (1999): *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, London: Harvard University Press.

Latour, B. (2004) [1999]: *Politics of Nature: How to bring the Sciences into Democracy*. (Politiques de la nature, Porter, C. [Übers.]). Cambridge, London: Harvard University Press.

Latour, B. (2005): *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. New York: Oxford University Press.

Lauretis, T. de. (1984): *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.

Leigh-Foster, S. (1982): Ph.D. Dissertation. Santa Cruz: University of California.

Leigh-Foster, S. (1995): *Choreographing History*. Bloomington: Indiana University Press.

Leser, O. (1993): Entwicklung von AIDS-Selbsthilfegruppen in der ehemaligen DDR. In: Deutsche AIDS-Hilfe (Hg.), 10 Jahre Deutsche AIDS-Hilfe. Geschichten und Geschichte, Berlin 1993, 33–35.

López, S. L. (1999): The Encoding of History. Thinking Art in Constellations. In: O'Neill, M. (Hg.): *Adorno. Culture and Feminism*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 66–74.

Lorde, A (1984): *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg, N.Y.: Crossing Press.

Lorde, A. (1984): Poetry is not a Luxury. In: Lorde, A.: *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg, N.Y.: Crossing Press, 36–39.

Lutz, C. A., Abu-Lughod, L. (1990): *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Manalansan, M. F. (2014): The "Stuff" of Archives: Mess, Migration, and Queer Lives. In: *Anthropological Theory* 2016, Vol. 16(4). UK: SAGE, *Radical History Review*, 2014(120), S. 94–107.

Marcus, G. E. (1995): Ethnography in/of the World System. The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In: *Annual Review of Anthropology* 24 (1995), 95–117.

Massumi, B. (2002): *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, London: Duke University Press.

Mayer, S. (1987): Aids-Debatte im Bundesrat: Keine Kur nach Gauweilers Rezepten. In: Die Zeit, Vol. 41/1987. <https://www.zeit.de/1987/41/keine-kur-nach-gauweilers-rezepten> (abgerufen am 1.1.2020).

Merleau-Ponty, M. (2014) [1945]: Phenomenology of Perception. (Phénoménologie de la perception, Landes, D.A. [Übers.]). London: Routledge.

Middelkoop, K., Myer, L., Smit, J., Wood, R., Bekker, L. B. (2006): Design and Evaluation of a Drama-Based Intervention to Promote Voluntary Counseling and HIV Testing in a South African Community. In: Sexually Transmitted Diseases, 33(8), 524–526.

Miettinen, T., Pulkkinen, S., Taipale, J. (Hg.) (2010): Fenomenologian ydinkysymyksiä. Helsinki: Gaudeamus.

Moyer, E. (2015): The Anthropology of Life after AIDS: Epistemological Continuities in the Age of Antiretroviral Treatment. In: Annual Review of Anthropology, Vol. 44, 259–275.

Munn, N. (1992): The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay. In: Annual Review of Anthropology, Vol. 21, 93–123.

Muñoz, J. E. (2007): Cruising the Toilet: LeRoi Jones / Amiri Baraka, Radical Black Traditions, and Queer Futurity. In: GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 13 (2–3), 353–367.

Muñoz, J. E. (2009): Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity. New York: New York University Press.

Nanni, M. (2004): Auschwitz Adorno und Nono. Philosophische und Musikanalytische Untersuchungen. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.

Neumann, Jürgen (1994): Ein Fest für Orlando. Begeisterungstürme beim Tanzmarathon in Nürnberg. In: Das Magazin der Deutschen Aidshilfe. Aug 94, Nr. 7., 33–34.

Nguyen, V.-K. (2005): Antiretroviral Globalism, Biopolitics, and Therapeutic Citizenship. In: Ong, A., Collier, S. J. (Hg.): Global Assemblages: Technology, Politics, and Ethics as Anthropological Problems. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell.

Nguyen, V.-K. (2010): The Republic of Therapy: Triage and Sovereignty in West Africa's Time of AIDS. Durham, NC: Duke University Press.

Niewöhner, J., Bieler, P., Heibges, M., Klotz, N., Klausner, M. (2016): Phenomenography: Relational Investigations into Modes of Being-in-the-World. In: *The Cyprus Review*, 67–84.

Noland, C. (2009): *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*. London, Cambridge: Harvard University Press.

O'Neill, M. (1999): *Adorno. Culture and Feminism*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.

O'Neill, M. (1999): Adorno and Women: Negative Dialectics, Kulturkritik and Unintentional Truth. In: O'Neill, M. (Hg.): *Adorno. Culture and Feminism*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 21–38.

Oppenheimer, G. M. (1988): In the Eye of the Storm: The Epidemic Construction of AIDS. In: Fee, E., Fox, D. M. (Hg.): *AIDS. The Burdens of History*. Berkeley: University of California Press, 267–300.

Papadopoulos, D. (2006): World 2. On the Significance and Impossibility of Articulation. In: *Culture, Theory and Critique*, 47(2), 165–179.

Papadopoulos, D., Stephenson, N., Tsianos, V. (2007): *Imperceptible Politics: Experience, Migration, Precarity*. London: Verso.

Papadopoulos, D., Tsianos, V. (2007): How to do Sovereignty without People? The Subjectless Condition of Postliberal Power. In: *boundary 2*, 34(1), 135–172.

Parker, R. G. (2001): Sexuality, Culture, and Power in HIV/AIDS Research. In: *Annual Review of Anthropology*, 30, 163–179.

Parkhurst, J., Lush, L. (2004): The political environment of HIV: Lessons from a Comparison of Uganda and South Africa. In: *Social Science & Medicine*, 59, 1913–1924.

Parkinson, B. (1995): *Ideas and Realities of Emotion*. London: Routledge.

Peirce, C. S. (1931–1935): *Collected Papers*. Vol. 1–6, Cambridge: Harvard University Press.

Peirce, C. S. (1958): *Collected Papers*. Vol. 7–8, Cambridge: Harvard University Press.

Pink, S. (2009): *Doing Sensory Ethnography*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE.

Preda, A. (2005): *AIDS, Rhetoric, and Medical Knowledge*. New York: Cambridge University Press.

Puig de la Bellacasa, M. (2011): Matters of Care in Technoscience: Assembling Neglected Things. In: *Social Studies of Science*. Vol. 41, Nr. 1 (Februar 2011). SAGE Publications, Ltd, 85–106.

Puig de la Bellacasa, M. (2017): *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Rich, A. (1986): *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose (1979–1985)*. New York: Norton.

Ringel, F. (2016): Beyond temporality: Notes on the Anthropology of Time from a Shrinking Fieldsite. In: *Anthropological Theory* 2016, Vol. 16(4), UK: SAGE, 390–412.

Rosaldo, M. Z. (1984): Toward an Anthropology of Self and Feeling. In: Schweder, R. A., LeVine, R. A. (Hg.): *Culture Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ruthven, J. S. (2016): “Making it Personal”: Ideology, the Arts, and Shifting Registers in Health Promotion. In: *AIDS Care. Psychological and Socio-Medical Aspects of AIDS/HIV*. Vol. 28, 2016, Ausg. sup4, 72–82.

Ruthven, J. S. (2017): Affect and the “Really Real”: The Politics of HIV/AIDS Framing in South African Theatre. In: *Medical Anthropology / Cross-Cultural Studies in Health and Illness*. Vol. 36, Ausg. 8. Routledge, Taylor & Francis Group, 729–743.

Sattler, S. (2014): Computergestützte qualitative Datenbearbeitung. In: Bischoff, C., Oehme-Jüngling, K., Leimgruber, W. (Hg.): *Methoden der Kulturanthropologie*. Bern: Haupt Verlag, 86–100.

Schappach, B. (2012): *Aids in Literatur, Theater und Film. Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls*. Zürich: Chronos.

Scott, J. W. (1991): The Evidence of Experience. In: *Critical Inquiry*. Vol. 17, Nr. 4 (Sommer 1991). The University of Chicago Press, 773–797. <http://www.jstor.org/stable/1343743>

Seesholtz, J. C. (2009): *An Introduction to the AIDS Quilt Songbook and Its Uncollected Works*. DMA Diss., University of North Texas, 2009, 6. UNT Digital Library.

Smith, V. (1998): *Not Just Race, Not Just Gender: Black Feminist Readings*. New York: Routledge.

Sontag, S. (1989) [1988]: *Aids und seine Metaphern (AIDS and Its Metaphors, Fließbach, H., [Übers.])*, München, Wien: Carl Hanser Verlag.

Spivak, G. C. (1988): Can the Subaltern Speak? In: Nelson, C., Grossberg, L. (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 271–314.

Spradley, J. P. (1979): The Ethnographic Interview. New York: Holt, Rinehart, Winston.

States, B. O. (1985): Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Stephenson, N., Papadopoulos, D. (2006): Outside Politics/Continuous Experience. In: ephemera articles. theory & politics in organization, 433–453.

Stoller, P. (1997): Sensuous Scholarship. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Süssmuth, R. (1987): Aids. Wege aus der Angst. Hamburg: Hoffmann u. Campe.

Thompson, E. P. (Hg.) (1978): The Poverty of Theory and Other Essays. New York, London: Monthly Review Press.

Treichler, P. A. (1996): AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification. In: Crimp, D. (Hg.): AIDS. Cultural Analysis Cultural Activism. Cambridge, London: The MIT Press, 31–70.

Tronto, J. C., Fisher, B. (1991): Toward a Feminist Theory of Care. In: Abel, E., Nelson, M. (Hg.): Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives. Albany: NY State University of New York Press.

Tronto, J. C. (1993): Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care. New York: Routledge, 101–124.

Tümmers, H. (2017): AIDS. Autopsie einer Bedrohung im geteilten Deutschland. Göttingen: Wallstein Verlag.

Tümmers, H. (2013): "Gib AIDS keine Chance". Eine Präventionsbotschaft in zwei deutschen Staaten. In: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 10 (2013). <https://zeithistorische-forschungen.de/3-2013/4734>. Abgerufen am 20.2.2020.

UNAIDS (2019): UNAIDS Data 2019. In: https://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/2019-UNAIDS-data_en.pdf (abgerufen am 10.2.2020)

UNAIDS 90-90-90 Target. In: <https://www.unaids.org/en/resources/909090> (abgerufen am 9.2.2020)

Ward, K. (1998): Review: The Aids Quilt Songbook. In: American Music, Vol. 16, Nr. 3 (Herbst 1998). University of Illinois Press, 351–356.

Weingart, B. (2002): Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Welz, G. (1998): Moving Targets. Feldforschung unter Mobilitätsdruck. In: Zeitschrift für Volkskunde 94, 177–194. <https://digi.evifa.de/viewer/object/DE-11-001938305/189/>, abgerufen am 1.2.2020.

White, G. M. (1993): 'Emotions Inside Out': The Anthropology of Affect. In: Lewis, M., Haviland, J.M. (Hg.): Handbook of Emotions. New York: Guilford Publications.

Williams, S. J. (2001): Emotion and Social Theory: Corporeal Reflections on the (Ir)Rational. London: SAGE.

11. Anlage

11.1 Informationen zu den Interviewpartner*innen und der Teilnehmenden Beobachtung

Interviews

IV1

Interview im Sonntagsclub, Berlin (Prenzlauer Berg), 10.12.2019, 18.30–19.30

Gaby Tupper

Politische Tunte, HIV-Aktivistin, Performance-Künstlerin, lebt und arbeitet seit mehreren Jahren in Berlin. 2. Erzählerinnenstimme / Kommentatorin in meiner Arbeit.

IV2

Interview an der Oper Leipzig, 16.6.2019, 14.00-16.00

Ein Fest für Orlando

Jean Renshaw

Choreographin, Tänzerin, Regisseurin, kommt ursprünglich aus Manchester (England), lebt und arbeitet in Deutschland. Hat das Stück *Orlando is Dead*, das 1994 in der Tafelhalle Nürnberg beim Event *Ein Fest für Orlando* seine Premiere hatte choreografiert. Veranstalterin und Organisatorin von *Ein Fest für Orlando*.

Uwe Möller

Tänzer, Direktor Marketing, Sales und Öffentlichkeitsarbeit bei Oper Leipzig. Veranstalter und Organisator von *Ein Fest für Orlando*.

Dirk Elwert

Dramaturg, Produzent und Moderator. Manager der Tanzkompanie am Theater Bern (Schweiz). Veranstalter und Organisator von *Ein Fest für Orlando*.

IV3

Interview am 15.12.2018 in Berlin, Mitte

Berliner Opernverein

Cathy

Sopranistin, kommt ursprünglich aus den U.S.A., lebt und arbeitet in Berlin und hat sich bei Performances zum *AIDS Quilt Songbook* in Berlin als Sängerin beteiligt.

IV4

Skype-Interview am 31.9.2018

Präventionstheatergruppe

Sarah

Dramaturgin der Stücke. Lebt und arbeitet seit mehreren Jahren als Dramaturgin in Berlin.

IV5

Interview am 20.2.2019 in Berlin, Friedrichshain

Präventionstheatergruppe

Amirah

Koordinatorin und Organisatorin der Theaterstücke. Kommt ursprünglich aus Syrien und lebt seit ca. 10 Jahren in Berlin.

IV6

Interview am 9.12.2018 in Berlin, Neukölln

Präventionstheatergruppe

Raed

Schauspielstudent, ca. 25-jahre alt. Schauspieler in der Präventionstheatergruppe. Kommt ursprünglich aus Syrien und lebt seit 5 Jahren in Berlin.

IV7

Interview am 1.10.2018 in Berlin, Moabit

Präventionstheatergruppe

Enis

Schauspieler in der Gruppe, Anfang 20-jahre alt. Lebt seit ca. 5 Jahren in Berlin. Freund von Jasina.

Jasina

Schauspielerin in der Gruppe, Anfang 20-jahre alt. Lebt seit ca. 5 Jahren in Berlin und arbeitet im kulturellen Bereich. Freundin von Enis.

Teilnehmende Beobachtung

TB1

Präventionstheaterveranstaltung in Berlin, West-End

Datum: 1.12.2018

TB2

Aufführung des Berliner Opernvereins in der Gallery am Nollendorfplatz, Berlin, Schöneberg

Datum: 1.12.2018

TB3

Präventionstheaterveranstaltung in Berlin, Neukölln

Datum: 29.10.2018

TB4

Künstlerisches Programm zum Thema HIV/Aids in Berlin, Lichtenberg

Datum: 10.11.2018

Videotranskription

VT

45 Minuten dauernde Choreografie *Orlando is Dead* von Jean Renshaw.

Aufnahme: Tanzevent *Ein Fest für Orlando*, Tafelhalle Nürnberg.

Datum der Aufnahme: 26.6.1994